

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



TESIS DOCTORAL
El documental de creación: de Muntadas a Antonio López

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana González Wonham

Directores

Francisco García García
Elena Blanch

Madrid, 2017

© Ana González Wonham, 2016



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información
Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Tesis Doctoral

EL DOCUMENTAL DE CREACIÓN: DE MUNTADAS A ANTONIO LÓPEZ

Ana GONZÁLEZ WONHAM

Dirigida por: Doctor Dr. D. Francisco GARCÍA y
la Doctora Dr. Dña. Elena BLANCH

Madrid, 2015



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información
Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Tesis Doctoral

EL DOCUMENTAL DE CREACIÓN: DE MUNTADAS A ANTONIO LÓPEZ



Ana GONZÁLEZ WONHAM

Dirigida por: Doctor Dr. D. Francisco GARCÍA y
la Doctora Dr. Dña. Elena BLANCH

Madrid, 2015

*A Antonio Lara García, mi primer director de tesis.
In memoriam.*

*A Rosemary Anne Wonham Briggs, mi madre, mi luz.
In memoriam.*

Agradecimientos

A mis padres, porque siempre creyeron en mí, me enseñaron el valor de la creatividad y me dieron un gran ejemplo de superación y entrega.

A mis dos directores de tesis, auténtico motor de esta investigación, cómplices y necesarios.

A mis hijos y mis hermanos, mis amigos y compañeros de trabajo, por entender mi falta súbita de tiempo.

A todos los que han estado tan cerca de mí y han colaborado en este ambicioso proyecto, Tomás, Emilio, Soraya, Miguel, Elena, Paco, Mónica y Ángela.

A los artistas que me regalaron su mirada, Muntadas y Antonio López.

A Pedro, mi compañero de vida.

No tengo palabras para agradeceros vuestro apoyo y dedicación, así como los múltiples consejos que me habéis dado en los momentos difíciles.

ÍNDICE

RESUMEN.....	XV
ABSTRACT	XIX
1. INTRODUCCIÓN.....	XXIII
1 .1. Objeto de estudio	XXIII
1 .2. Propósito y objetivo fundamental	XXIV
1 .3. Justificación.....	XXVI
1 .4. Finalidad.....	XXVIII
1 .5. Oportunidad.....	XXIX
1 .6. Materiales de trabajo.....	XXXIII
2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	37
2.1. El documental de creación como instrumento de investigación artística	38
2.1.1. Creatividad y valoración artística de las obras audiovisuales	38
2.1.2. La seducción en el documental: el arte sublime	44
2.1.3. Identidad, dramaturgia y síntesis	50
2.1.4. La paradoja de la Ficción y la Teoría de la Mente.....	57
2.1.5. La Teoría del Simulacro.....	60
2.2. Ficción y realidad en el guión documental	62
2.2.1. Verdad versus verosimilitud	68
2.2.2. Personaje versus persona	71
2.2.3. Eneagrama: Los nueve eneatis	74
2.2.4. Escritura dramatizada y subtexto.....	78

2.2.5. Narrativa audiovisual del instante	81
2.2.6. Ejes y estructuras de la escritura audiovisual	84
2.3. El documental de creación como expresión del rol de artista	91
2.3.1. Antoni Muntadas, artista visual. Empoderamiento	92
2.3.1.1. La hibridez como instrumento artístico: el contexto social.....	98
2.3.1.2. Reapropiación y creación de nuevas poéticas	99
2.3.1.3. Diálogo y reescritura de los media.....	103
2.3.1.4. ARTE / VIDA. Del arte conceptual al <i>Net Art</i>	109
2.3.2. Antonio López. Realidad Alumbrada	116
2.3.2.1. El hechizo y la apropiación de la realidad.....	124
2.3.2.2. La claridad explosiva. Epifanía de Joyce.....	126
2.3.2.3. Tiempo detenido y tiempo expandido	129
2.3.2.4. La escultura como espacio vacío.....	133
2.3.2.5. La mirada escultórica. Parsimonia, esencia y misterio.....	134
2.3.2.6. El trabajo colaborativo de la escultura versus individualidad pictórica	136
2.3.2.7. Pieza que caminan, miran y hablan.....	137
2.3.2.8. El artista plástico versus investigador científico.....	139
3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	145
3.1. Preguntas de la investigación	145
3.2. Objetivos de la investigación	146
3.3. Hipótesis.....	146
3.4. Metodología.....	147
3.4.1. Análisis. Selección de las muestras	147
3.4.2. Procedimiento: entrevistas a los autores	148
3.4.3. Análisis estético y creativo de las obras.....	149

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS	151
4.1. Análisis de la Praxis artística.....	151
4.2. Análisis de las entrevistas	151
4.2.1 Entrevista a Ana G. Wonham, guionista.....	152
4.2.2. Entrevista a Miguel Rosillo, Realizador.....	166
4.2.3. Entrevista a Julio López, escultor	174
4.2.4. Entrevista a Antonio López, artista plástico	186
4.2.5. Secuencias del documental. «Antonio López: Artes Plásticas».....	199
4.2.6. Secuencias del documental «Muntadas: Artista Visual».....	217
4.3. Análisis relacional.....	229
5. CONCLUSIONES.....	243
5.1. Contraste de hipótesis.....	243
5.2. Conclusiones generales.....	243
6. DISCUSIÓN CIENTÍFICA.....	247
6.1 Análisis crítico.....	247
6.2. Aportación	255
6.3 Futuras líneas de investigación.....	256
7.APORTACIONES	259
7.1. Génesis de la investigación.....	259
7.2. Localizaciones y espacios artísticos	271
7.3. Protagonistas y secundarios del documental de creación	279
7.4. Escritura Invisible	290
7.5. Colaboración artística: guionista y realizador.....	292

7.6. El hechizo de realidad en el rodaje	296
7.7. La magia del montaje	297
7.8. <i>El feed back de la audiencia</i>	298
7.9. El legado artístico del documental de creación	299
8. BIBLIOGRAFIA.....	303
9. ANEXOS	317
9.1. Guión y gráfico del documental de creación	317
9.2. Links de los documentales en «TVE A LA CARTA»	333
9.3. Storyboards de los Documentales	335

RESUMEN

Título: El documental de creación: de Muntadas a Antonio López

Introducción

Este trabajo de investigación es un análisis y estudio científico del documental de creación como instrumento de comunicación y expresión artística. Este formato narrativo ejemplifica la síntesis y destilación de varios contenedores mediáticos y artefactos artísticos anteriores en la historia de la comunicación audiovisual, como el documentalismo cinematográfico, el reporterismo televisivo o el videoarte. El documental de creación es el formato adecuado para cumplir una función informativa, formativa y estética al tiempo.

Resumen

El documental de creación se retroalimenta creativamente de otras disciplinas artísticas, procedimientos científicos y teorías del pensamiento: las artes visuales, las artes plásticas, la narrativa, la poesía, la escritura dramática, la dirección fílmica, la dirección escénica, la filosofía, la psicología, la antropología, el psicoanálisis y la investigación científica.

Los documentales de creación son una forma de expresión artística que son parte de una cadena creativa de autoría e interpretación comunicativa y artística que se inicia con un autor, le sigue su obra, le sigue otro autor que le interpreta en un documental de creación, que a su vez, establece una teoría que vuelve a ser leída, contemplada e interpretada por un espectador.

Se incluyen, en el texto y en los anexos varios elementos de análisis narrativo de los dos ejemplos propuestos, dos documentales de creación: el guión de trabajo, varios gráficos de mapas de personajes y 15 *storyboards*, análisis sintético de planos en varias secuencias clave de los dos formatos de comunicación artística.

Objetivos

Esta tesis propone establecer los criterios y protocolos científicos de una evaluación de la creatividad del documental de creación. Asimismo, sistematizar este formato narrativo como un relato comunicativo y habilitar una sinergia entre el documental de creación y otras disciplinas artísticas, como las artes plásticas, las artes visuales, el cine de ficción, la fotografía y la literatura. Este estudio entiende como prioritario establecer y acordar la autoría de los documentales de creación: fijar los términos de la autoría compartida, una simbiosis creativa entre el autor de la escritura y el realizador de las secuencias de imágenes. Y, por, ende, valorar si los documentales de creación deben adoptar los valores estéticos y creativos de la historia que narran.

Metodología

Para conseguir todos los objetivos y acercarnos al entramado creativo de los documentales de creación y entender sus artefactos narrativos, hemos adoptado una metodología de análisis relacional. Analizamos dos ejemplos, dos trabajos de caso, el documental de creación «Muntadas: Artista Visual» y el documental de creación «Antonio López: Artes plásticas», ambos programas documentales monográficos emitidos en la serie «Los Oficios de la Cultura», de la 2, Televisión Española. A su vez, hemos realizado cuatro entrevistas personalizadas a los autores de los dos documentales y a dos artistas plásticos, Julio López Hernández, escultor realista y Antonio López, Maestro de las Artes Plásticas.

Conclusiones

Esta investigación concluye que los documentales de creación son, al tiempo, un formato de comunicación y un instrumento de pedagogía artística. Asimismo, este formato comunicativo se sirve de varios factores de creatividad: fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, coherencia interna, grado de apertura y contexto, nitidez y lucidez subjetiva, para cerrar un relato narrativo de orden artístico.

El principal factor de creatividad en un documental de creación es la lucidez subjetiva, entendida como la interpretación *in situ* de los puntos de creación advertidos en el rodaje y en todo el proceso de la producción de un documental de creación. La escritura del documental de creación tiene un guión previo, fruto de un largo tiempo de análisis y documentación y de una verdadera incubación creativa. El relato audiovisual de un documental de creación es único y retrata de un modo propio la realidad y la forma de difundir el pensamiento.

Palabras Clave: Documental de Creación, lucidez subjetiva, puntos de creación, contexto, proceso, fluidez, subjetividad crítica, empoderamiento artístico, realidad alumbrada, Antoni Muntadas, Antonio López.

ABSTRACT

Title: Art documentaries: from Muntadas to Antonio López

Introduction

This study is an analysis and scientific investigation of art documentaries as a method of communication and artistic expression. The narrative format exemplifies the synthesis and distilling of several media containers and previous artistic artefacts in the history of audio-visual communication. These include documentary film, television reporting and video art. The art documentary is an ideal format for educational, training, and aesthetic purposes.

Summary

Art documentaries are creatively fed from other artistic disciplines, scientific methods and theories of thought including visual arts, fine arts, narrative, poetry, playwriting, film direction, stage direction, philosophy, psychology, anthropology, psychoanalysis and scientific research.

Art documentaries are a form of artistic expression, part of a creative chain of writing, communication and artistic interpretation that begins with an author, followed by his work, followed by another author who interprets said work in an art documentary that, in turn, establishes a theory that will again be analyzed, contemplated, and interpreted by a viewer.

Various elements of narrative analysis of the two examples of art documentaries hereby proposed are included in the text and annexes: the working script, several images of character maps and 15 *storyboards*, a synthetic analysis of shots in several key sequences of the two forms of artistic communication.

Objectives

This thesis aims to establish the scientific criteria and protocols needed to evaluate the creativity of art documentaries. Likewise, it proposes to systematise this narrative format as a communicative summary while simultaneously promoting synergy between art documentaries and other artistic disciplines such as visual arts, fine arts, fiction cinema, photography, and literature. In this study, establishing the authorship of art documentaries is the main priority - to set the terms of shared authorship, a creative symbiosis between the author of the script and the director of image sequences. Whether art documentaries should take on the aesthetic and creative values of the story they tell can thus be assessed.

Methodology

Relational analysis has been used to achieve our objectives, getting closer to the creative labyrinth of art documentaries and understanding their narrative devices. We analyse two art documentary examples (two case studies): «Muntadas: Artista Visual» [Muntadas: Visual Artist], and «Antonio Lopez: Artes Plásticas» [Antonio López: Fine Arts]. Both are monographic documentary programs broadcasted on Channel 2 on Spanish television in a series called «Los Oficios de la Cultura» [The Trades of Culture]. In turn, we have conducted four personalised interviews with the authors of the two documentaries and with two visual artists, Julio López Hernández, a realist sculptor, and Antonio López, Master of Fine Arts.

Conclusions

This study concludes that art documentaries are not only a method of communication, but also an instrument of artistic pedagogy. Simultaneously, said method uses several factors of creativity: fluidity, flexibility, originality, creation, internal consistency, degree of openness and context, and sharpness and subjective alertness to complete a narrative account of artistic nature.

The main factor of creativity in an art documentary is subjective clarity, defined as the interpretation *in situ* of specific points of creation inherent to filming, and those that are used throughout the process of producing an art documentary. Art documentaries always arise from a previous script, the result of a long period of analysis and documentation as well as true creative incubation. The audio-visual story of an art documentary is unique and portrays itself from its own reality and way of sharing ideas.

Keywords: Art documentary, subjective clarity, points of creation, context, process, fluidity, critical subjectivity, artistic empowerment, illuminated reality, Antoni Muntadas, Antonio López.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio

El documental de creación como herramienta de comunicación y expresión artística.

Un formato de narrativa audiovisual que admite varios soportes, cine, fotografía, vídeo, infografía, imágenes de síntesis, dispositivos interactivos, arte en red, y que, al tiempo, es material artístico y materia de investigación.

El documental de creación como síntesis y destilación de varios contenedores mediáticos y artefactos artísticos anteriores en la historia de la comunicación audiovisual, como el documentalismo cinematográfico, el reporterismo televisivo o el videoarte. Como explicaba muy bien Eugeni Bonet en su libro colectivo «En torno al vídeo»¹

El binomio Arte/Periodismo sugiere una situación nueva de sinergia creativa entre ambos mundos: lo que pretendía era sortear otro binomio más habitual: aquel que enfrentaba arte e información (o comunicación) que a mí me parecía un tanto simplista porque pensaba que daba a entender que el arte no es información sino que básicamente entraña unas cuestiones estéticas en el sentido más manido de la expresión. Es decir en ámbitos de belleza, formas, expresión del genio, experimentación ensimismada... Pero justamente el arte de los setenta buscaba entonces la fealdad, el ruido, la perturbación. Al mismo tiempo, sin embargo, surgen conceptos que apuntan a un arte de la información o una estética de la comunicación (...) Una concepción específica del medio videográfico, un lenguaje propio y autónomo sólo empieza a desarrollarse lateralmente a partir de una actividad artística y experimental²

El documental de creación como vehículo de pedagogía artística e investigación del acto creativo y del rol del artista. Una suerte de ensayo audiovisual, una investigación narrativa que cuestiona y, a la vez, recupera, la conciencia y respuesta de una audiencia activa. Es la aspiración de cambio social y participativo del antropólogo

1 BONET ALBERO, E., DOLS RUSIÑOL, J., MERCADER CAPELLA, A., MUNTADAS PRIM, A. (2010). *En torno al vídeo*. Vitoria: Centro Cultural Montehermoso

2 DIAZ, I. (2009): Entrevista a Eugeni Bonet acerca de «En torno al vídeo». [Mensaje en un blog] Recuperado <http://itxasodiaz.com/wp-content/uploads/2012/06/Entrevista-Eugeni-Bonet.pdf>

Marc Augé, Sólo intensificando la relación con los medios y con las imágenes se podrá controlar la conciencia. Como ejemplo: si se les enseña a los niños a hacer películas, estarán menos alienados, porque comprenderán que es algo que se fabrica. Hay que formarlos no como consumidores sino como creadores. El nuevo humanismo es eso: formar a la gente para que controle los instrumentos. Formar para crear³.

1.2. Propósito y objetivo fundamental

El documental de creación es un medio artístico per se. El propósito y objetivo fundamental de esta tesis es la recuperación de este formato narrativo como instrumento de creación así como el análisis de la praxis comunicativa y artística de los autores. Esta investigación es una suerte de hibridación y búsqueda de los artefactos artísticos de la narrativa del documental de creación, del mismo modo que el artista visual Antoni Muntadas lo define en relación con sus videoinstalaciones artísticas en espacios museísticos. Sus obras y propuestas creativas son una permanente y obsesiva crítica hacia los *Mass Media*:

Me molesta hablar de obras o piezas artísticas. Prefiero la palabra artefactos en el sentido más antropológico del término, en el sentido que estos pueden ser activados⁴.

En el documental de creación lo que resultan activados o desactivados son los contenidos y los personajes. Cada vez que nos aproximamos a un contexto artístico, son precisamente los elementos estéticos del entorno y los protagonistas de la búsqueda creativa los que alientan esa historia, abierta o cerrada, finita o a medias, del propio artefacto del documental. Cada documental de creación es único porque es deudor de una mirada, una contemplación y un trueque creativo entre los autores. El documental de creación se asocia a la noción de «cine expandido», un término que acuñó Gene Youngblood en 1970 y que sirvió de base para toda una corriente artística: el videoarte.

3 ARANA, P. (22 de junio de 2005): Marc Augé: «Hay que amar la tecnología y saber controlarla» Reflexiones del teórico de los «no lugares». *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/714868-marc-auge-hay-que-amar-la-tecnologia-y-saber-controlarla>

4 PASCUAL GALVIS, P. (s f): Notas sobre el espacio sensible. *Arte y Sociedad Revista de Investigación*. Recuperado <http://asri.eumed.net/3/entornos-hibridos-medios-audiovisuales.html>

Cuando hablamos de cine expandido, realmente, nos referimos a la conciencia expandida. El cine expandido no significa cine realizado por ordenador, destellos videográficos, luz atomizada o proyecciones esféricas. El cine expandido no es en absoluto una película: es como la vida, un proceso de revelación, de impulso histórico del hombre de manifestar su conciencia fuera de su mente, en frente de sus propios ojos⁵.

El documental de creación pivota sobre el concepto de «feedback» o receptividad de la audiencia, intercambio, trueque de información y bidireccionalidad del contenido artístico, creador- espectador. Este formato creativo no despliega elementos de una narrativa audiovisual convencional y, en ocasiones, comparte aspectos esenciales del discurso crítico y contracultural de Magnus Enzensberger, en «Elementos para una teoría de los medios de comunicación»:

Como se sabe, unos medios como la televisión y el cine en su aspecto actual no están al servicio de la comunicación, sino que más bien la obstaculizan. No permiten ninguna influencia recíproca entre el transmisor y receptor; desde el punto de vista técnico, reducen el feed back al nivel mínimos que permite el sistema. Sin embargo, este estado de cosas no puede ser justificado desde el punto de vista técnico. Muy al contrario, pues la técnica electrónica no conoce ninguna contradicción de principio entre el transmisor y el receptor⁶.

Un documental de creación no es un producto audiovisual de fácil consumo. Plantea interrogantes, cuestiona certidumbres y exhibe situaciones de experiencias vividas por otros, personas que, en apariencia, desgranar sus gestos rutinarios delante de la cámara sin dirección alguna. Cuando esta aproximación vital ocurre en un contexto artístico, el efecto multiplicador de contenidos filosóficos, estéticos y emocionales inunda la pantalla. El documental de creación contempla la realidad artística, descubre a sus protagonistas, les da voz y repregunta a todas las personas que actúan en

5 YOUNGBLOOD, G. (1970). *Expanded cinema*. Ed Dutton

6 MAGNUS ENZENSBERGER, H. (1984): *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* (p 11). Anagrama

contexto. El resultado de esa contemplación es un plan de trabajo, una fragmentación de la realidad en secuencias y planos, una síntesis armonizada y estética de la experiencia vivida. Un artefacto artístico que sólo el espectador puede activar.

1.3. Justificación

La autora de esta investigación es guionista y realizadora de más de ochenta documentales de creación. Su actividad fílmica y creativa la lleva desarrollando a lo largo de veintiséis años de trabajo continuado en TVE, Televisión Española, más concretamente en la 2, el canal de participación ciudadana, difusión deportiva y, en estos últimos años, de promoción del hecho cultural y artístico. El documental de creación es un “rara avis” en la parrilla de emisión de los canales de televisión en España pero, al menos en los medios de comunicación de servicio público, debiera ser un mandato de primer orden. Difundir, alentar, dar visibilidad y promocionar los contenidos culturales y artísticos se ha convertido en una necesidad perentoria. Necesitamos más que nunca una ventana de distribución de acciones artísticas, una suerte de laboratorio de ideas y acciones creativas que dinamicen el pensamiento y la conciencia crítica ante el discurso comunicativo convencional, el pensamiento único y la alarmante disociación y especulación educativa en los programas de televisión comercial, los formatos alienantes y las modas peregrinas.

El documental de creación es el formato adecuado para cumplir una función informativa, formativa y estética al tiempo. La desidia de las nuevas generaciones hacia la comunicación televisiva se ampara y justifica en la pretendida necesidad de la satisfacción inmediata, la instantaneidad de las comunicaciones y la aparente falta de rigor de los contenidos en redes sociales y entornos virtuales. Los documentales de creación de Televisión Española están en Internet de forma permanente en su sección interactiva de «Televisión a la carta» y la audiencia ya empieza a ser selectiva. Las visitas a las webs especializadas superan la medición de audiencias al uso. No hay excusas para no dar visibilidad a este formato narrativo que despliega una multiplicidad de

herramientas de comunicación y artísticas totalmente aplicable a cualquier contexto cultural, tanto en contenidos literarios, artísticos, dramáticos, cinematográficos o musicales. El formato documental es un magma creativo de primer orden.

Esta investigación ha tenido dos tiempos de escritura: se registró por primera vez el 30 de abril de 1992. Entonces la autora estaba deslumbrada por el trabajo creativo de Antoni Muntadas, y así tituló su tesis. El director de este “primer intento” fue el catedrático Antonio Lara. Cuando inicié las primeras búsquedas bibliográficas y referencias artísticas, mi primer director ya supo que yo andaba detrás de una historia, que lo mío era la escritura de guión. «Haz una película documental a Muntadas y esa será tu tesis». Le hice caso, y por partida doble, pues también resolví escribir un documental de creación al gran Maestro de las Artes Plásticas en nuestro país, el sabio Antonio López. Esta tesis se sustenta en estos dos documentales de creación para la formulación teórica y académica de este formato narrativo.

En todo este recorrido y búsqueda creativa, más de veinte años, mi fascinación académica ha tenido varios recovecos, trochas, senderos y alguna autopista. Mi mirada ha tropezado y, en algunos momentos, ha reposado, con múltiples puntos de creación de autores del mundo de la dramaturgia, la narrativa, el psicoanálisis y las artes plásticas. No es extraño, pues, que mi camino autoral lo desarrollara en la escritura de este formato que iniciaba sus primeros destellos, el documental de creación. El segundo momento de escritura de esta tesis es bien reciente, en el último trimestre del año 2015. Después del fallecimiento inesperado de Antonio Lara en el año 2005, ahora son dos directores, dos Doctores los que han confiado en mi trabajo de investigación previa en el seno de la comunicación y las artes plásticas: Francisco García García y Elena Blanch González han entendido el envite de mi primer director: el documental de creación como un ejercicio de investigación.

Hay otra razón muy íntima para esta búsqueda y escritura. Mi madre, Rosemary Anne Wonham, hija y nieta de artistas, compositores y dramaturgos, falleció, también de forma inesperada, el año pasado. Ella es mi luz, mi motor, mi fuerza para esta tesis.

1.4. Finalidad

La investigación sobre los artefactos narrativos del documental de creación es una herramienta útil para estudiantes de Comunicación Audiovisual, en primer lugar, porque compromete y delimita los límites de la escritura fílmica a la hora de un rodaje documental. Clarifica y ordena los recursos audiovisuales, establece prioridades y explica y dimensiona el contexto espacial de los rodajes sin guión previo. Delimita opciones de puesta en escena, de dirección dramática de los personajes y establece ritmos adecuados a la historia narrados desde el montaje final.

Esta tesis sobre el documental de creación, sostenida en dos trabajos artísticos sobre dos Maestros de la creación, Antoni Muntadas, artista visual y “pionero de sí mismo”, y, al tiempo, Antonio López, artista plástico que indaga sobre la apuesta de una representación realista del acontecer cotidiano, también es un instrumento de investigación para los estudiantes de Bellas Artes, porque, por primera vez en un trabajo académico, se cruzan dos modos completamente distintos de interpretar el rol del artista, dos miradas antagónicas sobre la función de la obra artística, el background, el mundo referencial del creador y, sobre todo, dos actitudes emocionales diferentes ante la respuesta mediática a cada una de sus propuestas artísticas.

Finalmente, también es de gran valor la investigación sobre contenidos y valores comunicativos del documental de creación. Los estudiantes de Periodismo tienen en este trabajo un análisis de documentación y modos narrativos establecidos en un formato muy habitual en el oficio periodístico: las Entrevistas. El documental de creación basa su indagación estética y comunicativa en toda una serie de entrevistas personales y diálogos en acción y contexto que requieren una ardua tarea de búsqueda documental, bibliográfica y mediática sobre los propios autores. El documental de creación es un formato de emisión en canales de televisión convencional, en primera instancia, y también en salas de cine y Festivales Internacionales de cine y televisión. La repercusión mediática del documental de creación retroalimenta el discurso narrativo y los desvelamientos estéticos.

1.5. Oportunidad

Antonio López es un artista plástico mediático. El público lo adora, no solo como artista sino como ser humano. Más de mil quinientas personas, alineadas en una cola interminable, pueden llegar a esperar impacientes para verle, escucharle, sobre todo. Ocurrió en el barrio de Salamanca de Madrid, cuando esa fila infinita dio la vuelta a la manzana para tener la posibilidad de ser testigos de una conversación íntima con el periodista Antonio San José el 7 de diciembre del año 2012 organizada por la Fundación «Juan March». El diálogo tenía un riesgo: el periodista envidaba al artista para que nos regalara tres propuestas para mejorar la sociedad. Este artista incommensurable, Premio Príncipe de Asturias en 1985, Premio Velázquez de Artes Plásticas en el año 2006 y Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dio muestras de esa empatía con la audiencia, con el pueblo. Cualquier exposición suya, antológica, retrospectiva, individual o colectiva es imán para admiradores de su estética, de su apuesta creativa realista.

Esta reproducción de su obra «Lavabo y espejo», creada en 1967, es la imagen reclamo de la exposición colectiva de «Realistas de Madrid» que el Museo Thyssen Bornemisza oferta para el próximo invierno del año 2016. Este óleo sobre tabla de 96,5 x 83,8 cm pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes de Boston. Es una pintura simbólica y emblemática de la afectación del artista por los espacios cotidianos, rutinarios, aparentemente sin «aura». Pero el artista nos advierte: todo lo contrario, la disposición aparentemente desordenada de los objetos en la repisa de cristal sobre el lavabo (dos cepillos de dientes con su crema en su vaso traslúcido, una botella de colutorio que se adivina por detrás, un frasco de colonia, un pintalabios solitario, una brocha y una cuchilla de afeitar, entre otros) ilustra un momento mágico de la intimidad del artista. Representado al mínimo detalle con una mágica pulcritud.



LÓPEZ, A. (1967) Lavabo y espejo (Óleo sobre tabla)
Recuperado de http://www.museothyssen.org/thyssen/exposiciones_proximas/137

Esta tesis es oportuna porque explica las claves de la creación artística del documental en un instante en que los dos artistas de su campo de estudio, los dos ejemplos de análisis narrativo para entender toda la capacidad artística de este formato audiovisual, Antonio López y Antoni Muntadas, están «en capilla» para difundir su obra en sendas exposiciones artísticas. Ya hay fechas para ese encuentro de Antonio López con el público, del 9 de Febrero al 22 de mayo del año 2016. Lo publicita el Museo Thyssen Bornemisza en su web:

En invierno de 2016, el Museo presentará una exposición dedicada a un grupo histórico de pintores y escultores realistas que han vivido y trabajado en Madrid. La exposición incluirá unas 75 piezas entre óleos, esculturas, relieves y dibujos, y estará comisariada por Guillermo Solana, director artístico del Museo Thyssen, y María López, hija de Antonio López'. (...)El discurso se articulará en torno a tres grandes bloques temáticos –Del bodegón a la ventana, Patio y calle y La figura– que incluirán obras de varios artistas que se ven reforzados por las relaciones tan estrechas que les unen, ya sean personales, familiares o de amistad, así como por las coincidencias en la formación académica recibida⁷.

El documental de creación es vital para una interpretación y entendimiento de la praxis artística. Antonio López es uno de los artistas plásticos vivos cuya obra creativa despierta emoción, debate e interés comunicativo. Con ocasión de recuperar los lienzos y piezas escultóricas, en definitiva, la intención artística de los Maestros realistas, Francisco López, Isabel Quintanilla, Julio López Hernández, Esperanza Parada, Amalia Avia, María Moreno y el propio Antonio López, esta retrospectiva del Museo Thyssen incide en una revalorización y actualización de su apuesta creativa. Con un valor añadido: uno de los comisarios de la exposición es la propia hija de dos de los artistas en exhibición, María López Moreno. Será la primera vez que se haga visible en una gran exposición colectiva la pintura de María Moreno, de escasa producción artística y muy poco difundida. Esos blancos deslumbrantes de sus lienzos, esa pintura mágica, se

7 CASO DE ESTUDIO (2015-2016). *Antoni Muntadas y los Mass Media*. IVAM Museo Thyssen Bornemisza. Recuperado de <http://archivo.ivam.es/exposiciones/proximas>

desvelaron ya en la pequeña pantalla para el gran público. Codificadas en imágenes en movimiento y palabras íntimas, precisamente otro documental de creación, «La luz de Antonio», en el programa «Crónicas», de la 2, en Televisión Española, el 10 de septiembre de 2015, recogía en este íntimo relato audiovisual el testimonio intacto y estremecedor de la artista, esposa y faro de Antonio López: «En un retrato no quiero que me den la apariencia, quiero que me den la clave de la persona».

Antoni Muntadas está exponiendo en la actualidad en cualquier rincón del planeta una obra suya. Pero no tenemos que irnos muy lejos. A orillas del Mediterráneo, el IVAM, el Museo Valenciano de Arte Moderno, exhibe su trabajo en una aventura artística muy apropiada para este artista visual. El Proyecto «Casos de Estudio», del 3 de diciembre del 2015 al 27 de marzo del 2016. También lo publicita en su web:

El Instituto Valenciano de Arte Moderno vuelve con sus «Casos de Estudio», unos proyectos que vinculan el marco expositivo, con la investigación y el análisis de la obra de artistas determinantes en el último siglo. En este caso, el artista elegido es Antoni Muntadas que a través del Media Art y el arte conceptual realiza una reflexión crítica sobre cuestiones de la experiencia contemporánea. Antoni pretende construir una mirada hegemónica para explorar el papel, muchas veces decisivo, que juegan los medios de comunicación de masas en la sociedad actual. Su obra tiene una gran dimensión procesual en la que participan los espectadores, recurriendo a múltiples medios y soportes: lenguajes, discursos, intervenciones, videos y fotografía.⁸



MUNTADAS, A. (1980). La televisión. Recuperado de <http://www.ivam.es/actividades/charla-coloquio-todo-los-que-quiso-saber-sobre-coleccionar-arte-y-nunca-se-atrevio-a-preguntar-10-claves-para-iniciarse-en-la-compra-de-arte-contemporaneo/>

⁸ CASO DE ESTUDIO (2015-2016). *Antoni Muntadas y los Mass Media*. IVAM Museo Thyssen Bornemisza. Recuperado de <http://archivo.ivam.es/exposiciones/proximas>

En esta ocasión, la fotografía es el imán del evento artístico del IVAM, su «Caso de Estudio», tener a uno de los artistas con obra en la Colección Permanente en un proyecto con tiempo por delante, de diciembre del 2015 a marzo del 2016, para interactuar creativamente con otros artistas y recuperar su «feed back», la energía interpretativa y lectora de su obra. La fotografía representativa es una obra clásica del autor: la instalación artística «La televisión», de 1980, donde una televisión, como artefacto, estaba apagada, con la pantalla en negro, simplemente como espacio de proyección de diapositivas de enunciado publicitario. En su permanente dicotomía y apelación entre el consumo de la cultura de masas y la cultura de élite, una representación alegórica de la Gioconda del Louvre, permanece, en el centro de la imagen, rodeada de vulgares eslóganes publicitarios. Nada ocurre al azar en las propuestas de Muntadas y la mirada, ya de por sí, inquietante de la mujer retratada por Leonardo, se transmuta en objeto de consumo mediático, al constreñirla al espacio vulgar y doméstico de la televisión. Una flecha en la diana de la mirada y el punto de creación de Muntadas.

Las negritas son el acento del discurso del propio museo. La mirada visionaria y anticipada de la realidad de Muntadas se despliega en una cascada de propuestas creativas que incluyen todo tipo de formatos artísticos, espacios museísticos, galerías, eventos, convenciones y diálogos entre autores, encuentros en la red y actos multitudinarios en entornos virtuales simultáneos. El documental de creación es un artefacto narrativo muy oportuno para develar estéticas como la de este artista visual que hace de la «subjetividad crítica» su paradigma artístico.

1 .6. Materiales de trabajo

Este trabajo de investigación sobre los documentales de creación se sustenta en dos miradas, dos apuestas creativas. Son dos documentales emitidos en Televisión Española en la 2, dentro de la serie documental «Los Oficios de la Cultura». El formato para ser emitido en abierto, y luego poder ser visionado en la web sin restricción de tiempo, era un monográfico de 30 minutos sobre un oficio o disciplina cultural y artística, revelado en acciones de compromiso y proyectos «in progress» entre un Maestro y un aprendiz, una persona consagrada y un principiante, un profesor y un alumno, un veterano y un novato.

El capricho de las condiciones de la producción ejecutiva provocó que se cruzaran ambos proyectos, que se simultanearan los rodajes. El 28 de enero del 2012 se emitía «Muntadas: Artista visual», en un diálogo a distancia entre su colaboradora artística en Barcelona, Andrea Nacach, y el gran dinamizador de las artes visuales en nuestro país, un artista indómito y viajero. Ambos estaban preparando, a principios del 2012, junto a un numeroso núcleo de colaboradores, una gran retrospectiva en el Centro de Arte Reina Sofía. La exposición, «Entre/Between» estaba comisariada por Daina Augaitis y ella había establecido un orden de constelaciones temáticas para intentar abordar todo el «Mundo Muntadas», tarea ardua y compilativa. Nunca se consiguió que los protagonistas dialogaran juntos a cámara. Problemas de agenda y de tiempos de rodaje. Se estableció y pactó que un grupo de doce colaboradores artísticos de Muntadas (críticos de arte, artistas, fotógrafos, comisarios, escritores, arquitectos y algún ingeniero) hablarían sobre el artista y su obra. También el propio autor dialogaría con la guionista, en dos ocasiones. En el patio interior del Centro de Arte de Reina Sofía, el antiguo claustro del Hospital, y en un entorno de non-sites tan acomodaticio para Muntadas, esos espacios de tránsito que él tanto ha retratado y objetado en sus instalaciones artísticas. El diálogo final del documental tiene lugar en los alrededores de la estación ferroviaria de Atocha, cerca del andén del AVE.

De cualquier modo, la reserva comunicativa del artista era un condicionante para el documental. Como él mismo expresara en una Rueda de prensa presentando su exposición:

Siempre digo que son los trabajos los que hablan. Lo que pueda decir un artista es bla,bla,bla. Los artistas, los escritores y los músicos hacen lo que hacen, porque, o les falta palabra, o se expresan mejor de otra manera.⁹

Casi un año después, el 16 de diciembre del 2012, se emite el segundo material de trabajo de esta tesis, «Antonio López: Artes plásticas», once meses y medio después de haber sido rodado. Había una coincidencia espacial con el documental de creación de Muntadas: también Antonio López estaba preparando una gran exposición de su obra en Madrid, en el Museo Thyssen Bornemisza, la exhibición artística más visitada del año 2012. En esta ocasión, su colaborador y *alter ego* narrativo del documental de creación era un escultor, Tomás Bañuelos, ampliador de sus grandes esculturas urbanas. En ese instante de la vida, los dos andaban creando la pieza «El hombre de Albacete» que, a día de hoy, sigue inacabada. El seguimiento de una obra escultórica inconclusa fue el pacto de contenidos con el Maestro. La armadura de ese ideal de hombre que anda estaba presente en todo el documental, en la entrevista doméstica en su casa- taller, en el Taller de Escultura de la Universidad, en el taller de fundición de Arganda.

Pero, a diferencia del documental vertiginoso y acelerado de Muntadas, el tono y ritmo de este relato artístico iba a ser más sosegado, cómplice y contemplativo. En vez de doce compañeros artísticos de viaje, habría la mitad: su colaborador, su compañero y amigo, miembro como él de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el escultor Julio López Hernández, el ámbito familiar de Antonio, su hija María, y el hogar de Julio, su hija Marcela; Ismael, el fundidor, María, la colaboradora universitaria de Tomás y los compañeros docentes que ayudaron a cargar la armadura desnuda. Y poco más. Muy pocos mimbres para una gran cesta. Un relato íntimo, reflexivo y

9 CRUZ, J (Productor) y PELAEZ RODRIGUEZ, A (Director). (2012). *Antoni Muntadas, artista visual* [vídeo online]. Madrid: Televisión Española, la 2. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>

casi meditabundo sobre la producción artística y sus autores. El eje narrativo fue una entrevista de hora y media con el autor... casi dos años y medio después de haberla solicitada. Tiempo perfecto para la incubación creadora. Una de las claves de la creación de este documental, nos la dictó el propio Maestro: «Cómo se va a negar que nosotros vivimos en un mundo de apariencias. Esas apariencias, si las sabes interpretar, son verdad».¹⁰



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

Este díptico compuesto aquí, es un juego retórico entre las dos miradas del documental de creación de dos artistas que utilizan distintas herramientas estéticas para representar la realidad. A la izquierda, en la imagen capturada del documental de Muntadas, Andrea Nacach, su colaboradora, aparece «encerrada» en un visor de una cámara de vídeo digital doméstica. Su actitud es de una gran concentración, incluso de una situación de meditación y preocupación del instante, el momento de la entrevista de una colaboradora hablando sobre un artista visual con una actitud de “subjetividad crítica” frente a los *Mass Media* y las esferas de poder. A la derecha, la monumental escultura femenina de Antonio López, es un retrato frontal de una mujer, el ideal de belleza femenino del artista plástico, que mira a las alturas, enraizada al asfalto de Madrid. Dos cosmovisiones del mundo, visual y plástica, reinterpretadas por el documental.

¹⁰ CRUZ, J (Productor) y PELAEZ RODRIGUEZ, A (Director). (2013). *Antonio López, maestro de artes plásticas* [vídeo online]. Madrid: Televisión Española, la 2. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez/2230528/>

2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El documental de creación es un formato híbrido que amalgama muchas influencias. Tiene, al menos, una trilogía semántica que pivota sobre su instrumentalidad y funcionalidad: la evaluación creativa del formato, la narrativa implícita para su desarrollo y constitución y la aplicación pedagógica para interpretar el rol del artista.

En su primera línea de investigación, el documental de creación se aborda desde los aspectos y factores del hecho creativo que más inciden en este formato de comunicación: la seducción, la identidad, la dramaturgia, la síntesis y el simulacro.

En un segundo orden, es vital la descripción de todos los elementos de narrativa que discurren por el documental, la advertencia y la instrumentalización de ese binomio ficción – realidad: cobran protagonismo aquí los conceptos y valores de verdad y verosimilitud, el personaje y la persona, la apuesta teórica del eneagrama, la escritura dramatizada, el subtexto, la estructura y ejes narrativos y el paradigma psicoanalítico.

En una última reflexión, el documental de creación es sumamente valioso para aproximarse al rol del artista. Como presentamos dos documentales de creación sobre dos artistas bien distintos, en su autovaloración y expresión creativa, en la necesidad de vehicular o no un discurso artístico, podemos afirmar que este formato comunicativo es una herramienta eficacísima para la pedagogía artística. Representamos a Antoni Muntadas, artista visual, como exponente de una suerte de empoderamiento artístico, frente a la representación del documental de Antonio López, que nos «habla» de una realidad alumbrada en sus piezas escultóricas.

2.1. El documental de creación como instrumento de investigación artística

El documental de creación se articula como un modo de representación de la realidad. Si ésta está insertada en un contexto artístico, y el documental dialoga con artistas que reflexionan sobre su obra, entramos en una confrontación autoral, una posición de «debilidad creativa» ante los hechos y personas que construyen una obra artística. ¿Es artística la mirada de un documental de creación? ¿Estará afectada por los puntos de creación, de magia, de maestría y sabiduría artística de sus protagonistas? ¿Deben hacer juicios de valor? ¿Los documentales de creación fabrican nuevas realidades?

Todas estas dudas están conectadas al hecho primordial de la praxis fílmica: la guionización, relativamente condescendiente y colaborativa, de la apuesta artística.

2.1.1. Creatividad y valoración artística de las obras audiovisuales

En 1926, el psicólogo Graham Wallas definió las etapas del proceso creativo: «preparación, incubación, iluminación y verificación.» Habría que añadir: disciplina, previsibilidad y claridad.

El primer punto que deseo sugerir es que es extremadamente importante, si quieres ayudar a la creación intelectual auténtica, que exista un descanso bien definido que separe el esfuerzo consciente de atención, comprensión y memorización en el momento de creación.¹¹

Una incubación artística que, casi ochenta años después, se torna casi inaprensible e incompatible con los nuevos escenarios artísticos contemporáneos. La expresión creativa en la actualidad está bien lejos de esos limbos de tiempo. Ni se valora el tiempo de reflexión ni la comprensión autoral, ni se permite tiempo de escucha artística. Nos movemos e indagamos en los límites de la satisfacción instantánea, tanto de necesidades vitales como artísticas. El documental de creación es permeable a esta nueva «cultura de los tiempos» donde no se contempla ni se valora en forma alguna este reposo necesario para la producción artística. Como todo formato narrativo, exige unos tiempos de indagación para luego conformar un relato.

11 WALLAS, G. (2005). «Formación mental y crisis mundial (El hombre y sus ideas)». *Cuadernos de información y comunicación* (pp 39 y 40). Recuperado <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/download/CIY-C0505110033A/7292>

En la misma referencia universitaria, en esa indagación por las fuentes de la creatividad y su equivalente a la investigación y desarrollos científicos, el matemático H. Poincaré acierta a relacionar al acto creativo con las demostraciones matemáticas:

Puede parecer sorprendente que la sensibilidad (emoción) deba contemplarse con las conexiones matemáticas que parecen ser de interés puramente intelectual. Pero no es así si tenemos en cuenta el sentimiento de la belleza matemática y la armonía de los números así como la elegancia geométrica. Es un verdadero sentimiento estético el que todos los matemáticos recorren, y se trata de verdadera sensibilidad¹².

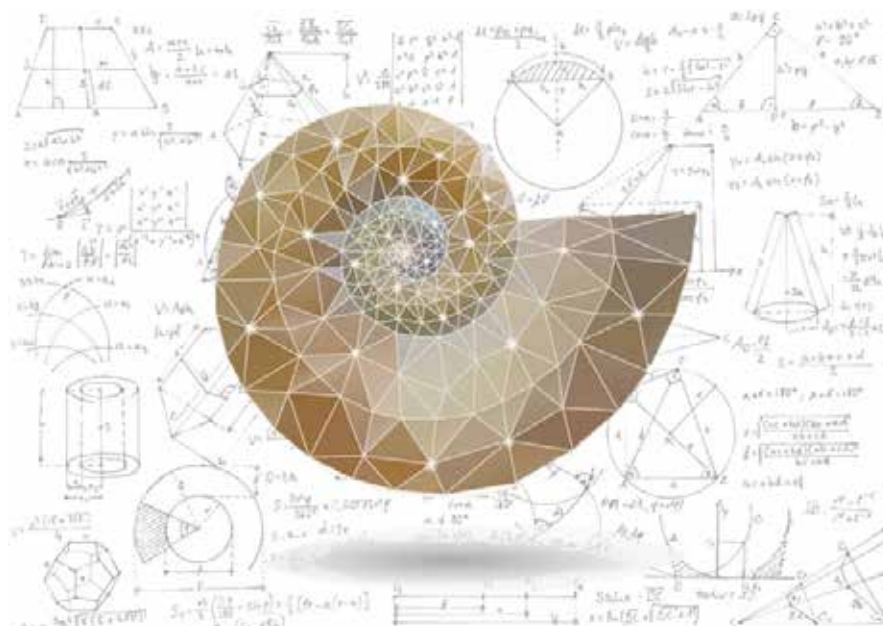
No era una reflexión nueva. Como casi todo descubrimiento ideológico, filosófico o artístico conectado con la historia del pensamiento occidental, esta era una conclusión que bien compartía Aristóteles en su ideario expresado en «Metafísica»: «Las formas que mejor expresan la belleza son el orden, la simetría, la precisión y las ciencias matemáticas son las que se ocupan de ellas, especialmente.»

Con todavía un paso por delante, se acariciaba un teorema de la estética, una teoría que vincula y amalgama la investigación científica con el deslumbramiento artístico. Poincaré insiste en esta relación bidireccional y ambivalente:

Más allá de la belleza sensible, coloreada y sonora, debido al centelleo de las apariencias, única que el bárbaro conoce, la ciencia nos revela una belleza superior, una belleza inteligente, únicamente accesible, diría Platón, “a los ojos del alma”, debida al orden armonioso de las partes, a la correspondencia de las relaciones entre ellas, a la euritmia de las proporciones, a las formas y a los números. El trabajo del científico que descubre las analogías entre dos organismos, las semejanzas entre dos grupos de fenómenos diferentes, el isomorfismo de las teorías matemáticas, es semejante al del artista.¹³

12 POINCARÉ, H. (1964) *El valor de la ciencia*. Espasa

13 ARISTOTELES (sf). *Metafísica* (Libro XII cap.III, v. 9) Recuperado de <http://www.mercaba.org/Filosofia/HT/metafisica.PDF>



NIELSEN, I. y LANDA, A (2015). Shutterstock. (Foto) Recuperado de <http://carlisle.sageislanddev.com/cmonroe/welcome-2/>

En esta fotografía de síntesis, los artistas Inga du Nielsen y Alex Landa han compuesto un encaje narrativo delicadísimo sobre su concepción de creatividad relacionada con la representación espacial, y los gráficos numéricos del cálculo matemático. Es la metáfora del ideal de belleza compuesto a través de las medidas, las proporciones, la formulación aritmética. La sutileza de la propuesta son los puntos que silueteen esa suerte de caracola o laberinto geométrico. Algo similar a la «traslación de puntos» de las ampliaciones escultóricas.

Si en las Ciencias exactas podemos establecer un orden numérico, unas tablas de convergencia y divergencia entre valores, los estudios de Guilford, Taylor y Francisco García han trabajado sobre unos parámetros cualitativos de la obra de arte, los conceptos de creatividad. Una creatividad necesariamente artística si con este concepto definimos:

La capacidad de asociar, combinar y/o reestructurar elementos reales o imaginarios, en un nuevo orden significativo dentro de un contexto cultural determinado y/o elaborar ideas o productos originales, útiles e innovadores para la sociedad o el individuo¹⁴.

14 GARCÍA GARCÍA, F, MORALES QUESADA, J.G. (2011). «El impacto de la creatividad en la valoración artística» (n 232- pp 69-84) *Arte, Individuo y Sociedad*. Recuperado de http://www.artesindividuosysociedad.es/articulos/N23.2/GARCIA_MORALES.pdf

La innovación que proponen estos estudiosos de la creatividad está conectada a una dicotomía tradicional entre el pensamiento convergente y divergente. El primero premia la inteligencia y la precisión. El segundo es una alternativa flexible, que evita lo convencional y no trata los problemas desde un solo ángulo. Más afianzado en esta segunda línea, el psicólogo Guilford establece los siguientes indicadores del producto creativo:

- Fluidez: capacidad para dar muchas respuestas ante un problema, elaborar más soluciones, más alternativas.
- Flexibilidad: capacidad de cambiar de perspectiva, adaptarse a nuevas reglas, ver distintos ángulos de un problema.
- Originalidad: se refiere a la novedad desde un punto de vista estadístico.
- Redefinición: capacidad para encontrar funciones y aplicaciones diferentes de las habituales, agilizar la mente, liberarnos de prejuicios.
- Penetración: capacidad de profundizar más de ir más allá, y ver en el problema lo que otros no ven.
- Elaboración: capacidad de adornar, incluir detalles¹⁵.

A este listado de conceptos de creatividad, se han sumado dos más. En palabras de Francisco García y J.G. Morales Quesada en un estudio del impacto de la creatividad en la valoración artística:

La coherencia interna es la relación existente entre la sustancia y la forma, tanto en el plano de expresión como en el del contenido (...) y la opacidad es el grado que afecta a la visibilidad y calidad referida tanto a los materiales, como a su organización, utilización o formalización de los elementos o referentes¹⁶.

15 GUILFORD, J.P. (1967) *Estructura del Intelecto*. Recuperado de <https://redpub2.wordpress.com/2009/05/15/joy-paul-guilford-%E2%80%93-estructura-del-intelecto/>

16 GARCÍA GARCÍA, F, MORALES QUESADA, J.G. *Op. cit.*

También H. Gartner tenía su opinión sobre la creatividad bien cimentada:

Las personas son creativas cuando pueden resolver problemas, crear productos o plantear cuestiones en un ámbito de una manera que al principio es novedosa pero que luego es aceptada en uno o más contextos culturales. De manera similar, una obra es creativa si primero destaca por su novedad pero al final acaba siendo aceptada en un ámbito. La prueba de fuego de la creatividad es sencilla: la aparición de una obra supuestamente creativa, ¿produce algún cambio posterior en el ámbito pertinente?¹⁷

Las obras creativas como motor del cambio. Esta reflexión, válida para las artes visuales y también para las artes plásticas, encontró predicamento en varios impulsores y comisarios de importantes eventos artísticos. Por ejemplo, lo tuvo claro la directora artística de «Documenta 13» de Kassel, Alemania, Carolyn Christov-Bakargiev. «Creo importante interrumpir un sistema artístico donde predomina el capitalismo cognitivo en la curaduría, el poder como control de la información»¹⁸.



VISO, O. (2012). *Leaves of grass* de Geoffrey Farmer. (Foto)
Recuperado de <http://www.walkerart.org/magazine/2012/olga-viso-reviews-documenta-13>

En esta fotografía de Olga Viso sobre la instalación de Geoffrey Farmer en la Documenta 13 de Kassel, lo que aparentemente es una montaña de basura y detritus urbanos se rebautiza aquí como «Leaves and Grass», hojas y hierba, un jardín domoñado de chatarra. La espectadora, de espaldas, parece observar con incredulidad los restos amalgamados de nuestra civilización. Es una pieza escultórica, entroncada con el «arte povera» pero también con los elementos antisistema que claman contra el hiperconsumismo capitalista.

17 GARTNER, H. (2001) *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el siglo XXI* (pp 126-130) Buenos Aires: Paidós

18 17 JARQUE, F. (25 de mayo de 2012). «Documenta 13, un arma cargada de ideas». *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/25/actualidad/1337969258_236815.html

«Documenta 13» se propone aquí como un espacio artístico escéptico y utópico, huyendo de los logos y del continuo crecimiento económico. En esta ocasión, la cita incluía a 150 artistas y 30 participantes, entre biólogos, físicos cuánticos, filósofos, personajes en busca del conocimiento, personas creativas del lado menos práctico de la vida. Es una llamada para los que intentan inventar un mundo nuevo. No se trata una opción interdisciplinar, cada uno hace su propio trabajo, el artista, el físico cuántico. Se busca gente interesada en formar alianzas para construir una suerte de hipótesis de una comunidad libre. Sin dejar de ser un encuentro artístico. Ante tal apuesta, la parte expositiva se torna más escultórica, el Arte hoy trata sobre objetos y personas. Y las relaciones entre ambas. Una puesta en escena de la creatividad en un ámbito artístico.

Por el camino de esas búsquedas formales, el formato narrativo del documental se abre a la ventana de la creatividad para reinventarse. Todavía deudor del cine comercial, inicia su propio camino para huir de lo que, en 1971, el crítico anglosajón Thomas Elsaesser llamó «la introversión del cine moderno»:

El cine documental se aproxima al narrativo, estructurando su material “factual” de forma tal que se percibe como una “historia”, mientras que el nuevo cine se esfuerza en suprimir o disfrazar la historia que le daba base y en tratar su “ficción”, frecuentemente constituida por situaciones claramente simbólicas, como si fuese un material documental, con neutralidad y sin énfasis. Con distancia, rehuendo el ritmo visual y el impulso narrativo¹⁹.

Esta falta de definición formal o «introversión» del cine comercial adoptando registros estilísticos y escrituras pausadas del documental clásico transcurre en paralelo a una recuperación de ese «impulso narrativo» de la ficción en los documentales de creación. Se produce un trueque en toda regla.

19 ELSAESSER, T. (1971). Reflection and Reality. Monogram, volumen 2, European Art Cinema.

2.1.2. La seducción en el documental: el arte sublime

Los documentales de creación son también una herramienta o formato de comunicación. Cuando se plantea grabar una historia con personas de la realidad, esa realidad queda, inmediatamente, condicionada, afectada. Un documental de creación sobre el Diseño de Producción o Dirección de Arte en las películas de Pedro Almodóvar, por ejemplo, no solo cuenta el oficio artístico del modelado, patronaje y construcción de los decorados, figuración y vestuarios, también cuenta una forma de ver el mundo, la de este autor, Antxón Gómez, su art designer, y por ende, la del director de estas producciones cinematográficas, Almodóvar. El documental de creación entra en el «mundo Almodóvar», se relaciona con sus protagonistas, sufre con ellos las vicisitudes de las dudas y bloqueos artísticos, sabe de los plazos imposibles de las citaciones y los rodajes y los mil y uno condicionantes de la producción ejecutiva... para luego resolver, como un jeroglífico, en una historia cerrada, toda una serie de conflictos. Es un mundo paralelo que el espectador resuelve aceptar y «convivir» con él. Es una fuente de conocimiento, en este caso del orden «del saber» que explica muy bien el teórico del posmodernismo Lyotard:

El saber en general no se reduce a la ciencia, ni siquiera al conocimiento. El conocimiento sería el conjunto de los enunciados que denotan o describen objetos, con exclusión de todos los demás enunciados, y susceptibles de ser declarados verdaderos o falsos. La ciencia sería un subconjunto de conocimientos. También ella hecha de enunciados denotativos, impondría dos condiciones suplementarias para su aceptabilidad: que los objetos a los que se refieren sean accesibles de modo recurrente y, por tanto, en las condiciones de observación explícitas; que se pueda decidir si cada uno de esos enunciados pertenece o no pertenece al lenguaje considerado como pertinente por los expertos con el término saber no se comprende solamente, ni mucho menos, un conjunto de enunciados denotativos, se mezclan en él las ideas de saber-hacer, de saber-vivir, de saber-oír, etc. Se trata entonces de unas competencias que exceden la determinación y la aplicación del único criterio de verdad, y que comprenden a los criterios de eficiencia (cualificación técnica), de justicia y/o de dicha (sabiduría ética), de

belleza sonora, cromática (sensibilidad auditiva, visual) institución siempre difiere de una discusión en que requiere limitaciones suplementarias para que los enunciados sean declarados admisibles en su seno.²⁰

Hoy, sabemos que el límite que la institución opone al potencial del lenguaje en «jugadas» nunca está establecido (incluso cuando formalmente lo está) . Es más bien ella misma el resultado provisional y el objeto de estrategias de lenguaje que tienen lugar dentro y fuera de la institución. Ejemplos: ¿el juego de experimentación con la lengua (la poética) tiene un puesto en la universidad? ¿Se pueden contar relatos en un consejo de ministros? ¿Hacer reivindicaciones en un cuartel? Las respuestas son claras: sí si la universidad abre sus talleres de creación; sí si el consejo trabaja con esquemas prospectivos; sí si los superiores aceptan discutir con los soldados. Con este espíritu es como conviene, creemos, abordar las instituciones contemporáneas del saber²¹.

Ese «único criterio de verdad» al que Lyotard alude comprende los mismos valores que las historias cerradas de los documentales de creación: eficiencia, justicia y belleza, que bien podrían traducirse en elementos de cualificación científica, equidad social y valores estéticos. Pero, ¿cómo se escriben narraciones ejemplares, mundos verosímiles, que atrapen al espectador?

La escritura del documental acude entonces a las armas de la seducción para lograr la tan ansiada «identificación narrativa», esto es, que las personas/personajes que vemos en su transcurrir diario delante de nuestras cámaras, grabados con una dirección escénica de perfil bajo, manipuladas en montaje y sonorizadas para incrementar los efectos estéticos sean nuestro «doble»: que creemos un espejo en el que mirar, analizar, sorprender y extasiarnos sea la hoja de ruta. La seducción, del orden femenino, o no, siempre es un arma de escritura, una herramienta fílmica, un instrumento narrativo:

20 LYOTARD, J. (1987). «Pragmática del saber narrativo». Tomado de *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra. Obtenido de <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n71/articulo-4.html>

21 LYOTARD, J (9 de agosto de 2004). *La condición postmoderna Informe sobre el saber*. Recuperada de <https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/la-condicion-posmoderna-de-jean-francois-lyotard.pdf>

La seducción siempre es más singular y sublime que el sexo, y es a ella a la que otorgamos el precio más alto. La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio, nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual. El Cortejo. La seducción y la feminidad se confunden. La seducción es lo que sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su Verdad. La seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real. Seducir implica que se dan pruebas de ser seducido, es decir, sacado de sí y convertido en la prenda de un sortilegio²².

Hay algo de impersonal en todo proceso de seducción, algo de ritual. En la representación y codificación narrativa que el documental de creación realiza, la metamorfosis de la experiencia vivida, tanto el seductor, el guionista, como su víctima, el espectador, es del orden inconsciente. Es como una dramaturgia sin sujeto. Es al mismo tiempo la forma estética de una obra y la forma ritual de una provocación.

El documental de creación seduce con la palabra, sí, con un orden milimetrado de imágenes en secuencias, con el intercambio de pugnas y deseos, con la puesta en escena de la resolución de conflictos, con acciones en desarrollo y con la promesa de una obra finita, de cualquier orden: una película, una novela, una obra de teatro, un decorado, un take de doblaje, una escena operística, un lienzo, una instalación, un cuadro. Todas las obras de creación son susceptibles de ser «adoptados» por el documental.

El problema se plantea cuando no hay consenso, acuerdo entre el autor y el espectador, de lo que son los valores estéticos. Arthur C. Danto, teórico de «Estética del Arte» nacido en Michigan, en 1924, sostiene que, para una obra de arte contemporáneo, la belleza es una especie de delito estético. Incide en la progresión de dos términos, dos actitudes vitales: la desestetización del propio arte y la estatización de la vida.

22 BAUDILLARD, J. (1981). *De la seducción*. Traducción de Elena Benarroch. Madrid: Ediciones Cátedra

Ofrezco un análisis que sugiere que la opción de hacer algo bello está indicado cuando su ser bello contribuya al significado de la obra. Yo llamo a eso belleza interna. (...) Lo que importa en el arte es el significado. La belleza sólo tiene un papel si añade algo al significado de la obra y eso sucede usualmente cuando la obra tiene una función extra, además de ser mirada²³.

Una mirada que ya sabemos que en el documental de creación no es neutral. La pretendida imparcialidad del género documental está reñido de bruces con su significación y, por ende, con varios de los conceptos de la creatividad, uno de los más importantes, su grado de lucidez. La escritura de los documentales, visible o invisible, debe mostrar evidencias y, de algún modo, intervenir en la realidad para ficcionarla y hacerla representación. Y cuando ese documental de creación se difunde en un medio de comunicación de masas o se proyecta en una sala de cine, esa realidad ficcionada cobra una nueva dimensión, escapa un tanto del autor, al ser interpretada.

En la línea de la «contaminación de imágenes» que esgrimía Vattimo, nuestra realidad codificada en el documental de creación no es virgen, ya carga el lastre de ser una realidad multirepresentada y reideologizada por la superabundancia de imágenes:

Lo que los medios ofrecen no es la realidad en sí misma, sino la realidad estetizada, la realidad devenida pura imagen, pura virtualidad. La realidad deja de ser así el dato objetivo que está tras las imágenes, volviéndose «el resultado del entrecruzarse, del «contaminarse» (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación «central» alguna, distribuyen los medios. No obstante, es frente a ese universo indiscriminado y, a la vez, estetizado de representaciones, esto es, en la experiencia frente al medio y no frente a la realidad directamente, como se forma nuestra noción de realidad ²⁴.

23 JARQUE, F. (2 de abril de 2005). «La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra». *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112398750_850215.html

24 GODOY DOMÍNGUEZ, M.J. (10 de agosto de 2009). «¿Muerte o sublimidad del arte?». *Revista Internacional de Filosofía*, nº 57, 2012, 151-16. Recuperado de <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/157431/142701>

Estamos asistiendo a una auténtica revitalización del género documental para aprehender esa realidad que se nos resiste, para establecer los límites imprecisos de lo virtual y lo ajeno a lo individual. A mayor multiplicidad de información, mensajes, trinos sociales y gorgoritos en red, menor será la posibilidad de «aprehender» esa realidad. Es lo que Braudillard apuntaba como Simulacro, una suerte de aura evanescente, insensible y desconcertante que rodea todos nuestros objetos y paisajes de la cotidianidad.

Estaríamos asistiendo a los momentos finales de la era de la realidad y adentrándonos en un momento posterior, la era de la simulación y perfeccionamiento alcanzado por el simulacro, todo apunta a que acabará implantándose una especie de hiperrealidad o realidad virtual, que sin dejar de ser irreal, todo el mundo tomará, sin embargo, por auténtica ²⁵.

Si la realidad no existe, o la queremos simulada, como insinúa Braudillard, difícil tarea tenemos los cineastas del documental para poder retratarla. Debemos ahondar, entonces, en el pensamiento crítico y en la filosofía del arte para hallar una herramienta útil de representación. Tampoco las reflexiones sobre la estética se ponen de acuerdo sobre si debemos ahondar más en temas formales, de temática, de contenido, o más metafísicos.

La estética estaría condenada a volatilizarse, sobre todo teniendo en cuenta que el arte, en esa pérdida de esencia que le ha llevado a incorporar, como hemos visto, el pensamiento y la reflexión a sus obras, ha asumido como una expresión suya más la pregunta por su concepto, entrometiéndose y apropiándose así, sin ningún tipo de pudor además, del contenido de la disciplina. El arte no requeriría, entonces, reflexión específica o reflexión estética, al serlo ya en sí mismo. El arte se impregnaría, de la futilidad propia del mundo de la comunicación y de la moda, fuentes principales de belleza en nuestra sociedad, sería tendencia puramente formal más que metafísica como antaño²⁶.

25 BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

26 MICHAUD, Y. (2007) *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*; trad. de Laurence Le Bouhellec Guyomar. México: Fondo de Cultura Económica.

Retratar la esencia. Dificil tarea para un guionista y un realizador, la pareja que crea-
dores que conforma la autoría de los documentales de creación. Con la belleza en
un segundo orden, la realidad simulada y la praxis artística inconsistente, la práctica
fílmica debe reinventarse. «Retratar la realidad» y a sus protagonistas, capturar la
esencia de los comportamientos, los espacios y las acciones artísticas exige un es-
fuerzo creativo. Una representación del orden de «lo sublime»:

Frente al carácter preciso y acotado que venía teniendo desde su configuración moder-
na, deviene ahora expansivo e indeterminado, o mejor, deviene infinito e inconmensu-
rable, que no son sino los rasgos tradicionalmente asignados al objeto en la experien-
cia estética de lo sublime; una experiencia, conviene recordar, lindante con el terror y
el espanto, pero capaz al mismo tiempo de causar un gran asombro y fascinación²⁷.



MESA, T. (2010) *Sublime desierto*. (Foto) Recuperado de <http://www.diariodeavisos.com/2011/07/infini-tas-perspectivas-para-un-mismo-arte/>

Las mismas emociones que despierta esta fotografía de Toño Mesa Publicada en el diario «El País» el 28 de diciembre de 2010 con el revelador nombre de «Sublime Desierto», una instantánea de las fuerzas generadoras de la Naturaleza, del asombro del viento y la arena en un remolino tétrico, tenebroso. Un paisaje que puede expresar la soledad de la creación y la inmovilidad del espacio. Nubes que amenazan y suelo desértico que permanece inmutable.

27 GODOY DOMÍNGUEZ, M.J. *Op. cit*

Una fascinación necesaria para entender la realidad, codificarla y provocar un cambio, una idea creativa. Pero pensar las ideas, tan sólo, no basta. Lo innovador es llevarlos a la práctica. En palabras de Levitt:

El hecho de que pongamos a unas cuantas personas inexpertas en una sala y llevemos a cabo una sesión de «brainstorming» que genere nuevas ideas interesantes demuestra la escasa importancia relativa que tienen en realidad las ideas. Prácticamente cualquiera con la inteligencia de un profesional medio puede generarlas con un entorno y un estímulo razonablemente bueno. Lo que escasean son las personas que tienen los conocimientos prácticos, la energía, la osadía y la perseverancia de poner las ideas en práctica²⁸.

2.1.3. Identidad, dramaturgia y síntesis

¿Quiénes somos? Esta pregunta resume la búsqueda cultural de prácticamente todas las generaciones del homo sapiens desde que tuvo consciencia de sí mismo. Se trata de una pregunta retórica, filosófica, ingente. A la par que inútil: quizás el *dolor del alma* más agudos, aún en los tiempos de *posmodernidad líquida* (Bauman) en la que nos encontramos, es el de no llegar a conocernos jamás a nosotros mismos (Buddha). El rizo se enreda aún más al tratar de definir la identidad, no ya de aquellos que producen un producto cultural, sino de un producto basado en la realidad y articulado mediante la semiología del lenguaje narrativo como es el documental. Y el lío ya es terriblemente descomunal cuando, buscamos elementos de querencia entre el documental y la ficción.

En un documental de creación no se trata ya de definir la identidad de un personaje que no es ficticio, sino real; sino de articular la personalidad e identidad ficticia (en tanto en cuanto sujeto de un producto cultural ficcionado) de un personaje real al que debemos tratar como pieza de un puzzle que pretende retratar la realidad mediante la ficción. Aunque, en cierto modo, podríamos decir así que el documental de creación no hace sino reproducir los mecanismos de construcción de la identidad que todos realizamos a la hora de poder responder ante terceros acerca de la nuestra:

²⁸ LEVITT, T. (2002) *Creativity Is Not Enough*. Boston: Harvard Business Review. Recuperado de <https://hbr.org/2002/08/creativity-is-not-enough>

La caracterización es la suma de todas las cualidades observables de un ser humano, todo aquello que se puede conocer a través de un cuidadoso escrutinio - la edad y el coeficiente intelectual, el sexo y la sexualidad, el estilo de habla y la gesticulación, la elección de automóvil, de casa y de ropa, la educación y la profesión, la personalidad y el carácter, los valores y las actitudes-, todos los aspectos humanos que se pudieran conocer tomando notas sobre alguien todos los días. Todos estos rasgos conforman a la persona haciéndola única, ya que cada uno de nosotros somos una combinación exclusiva de dotes genéricos y de experiencias acumuladas. Esa mezcla singular de rasgos es la caracterización,... pero no el personaje²⁹.

McKee y su «tomar notas» acerca de nuestro sujeto de estudio se convierte en indispensable a la hora de hacerse a la idea de su personalidad. Entendemos, de este modo, que la identidad es igual a la personalidad manifestada en el producto cultural. Estas «notas» se convierten en imprescindibles e, incluso, en la parte intrínseca de nuestro trabajo documental, en la puesta en escena en un rodaje ficcionado. La personalidad de los personajes que aparecen en el documental importa, dado que es esta manifestación de identidad la que crea una empatía con el espectador, a la vez que una curiosidad por el sujeto en cuestión:

F. Scott Fitzgerald escribió en uno de sus diarios que «cuando se empieza por un individuo, se acaba creando un tipo». En su primera novela, *A este lado del paraíso*, escrita cuando tenía veintidós o veintitrés años, retrataba a una heroína deslumbrante inspirada en su mujer, Zelda. El libro tuvo un éxito inmediato, y poco después el «tipo» creado por Fitzgerald era popularizado por el cine, sobre todo en las películas de Clara Bow, que se hizo famosa como el prototipo de la chica «sexy». Las mujeres de todo el país la imitaban, se vestían como ella, llevaban el mismo peinado, actuaban y hablaban como ella. Ella representaba a la joven mujer de mundo al auténtico estilo de los años veinte (...) Un buen personaje es el corazón, el alma y el sistema nervioso de un guión. Los espectadores experimentan emociones a través de los personajes,

29 MCKEE, R. (2009). *El guión*. Madrid. Editorial Alba. p. 132

se sienten conmovidos a través de ellos. La creación de un buen personaje resulta esencial para el éxito de su guión; sin personaje no hay acción, sin acción no hay conflicto, sin conflicto no hay historia, sin historia no hay guión³⁰.

La diferencia, en este caso, es que en el documental de creación el personaje no solo es básico para la creación de una acción que conmueva al espectador, sino la pieza clave y única en la que se sustenta el formato narrativo. Paradigmático resulta, de nuevo, que este personaje no sea un producto de nuestra imaginación, un *homo fictus* (Gonzalo Navajas), sino un sujeto real, personificable y existente fuera del *mundo de las ideas* (Platón) audiovisual. Es decir, en el documental de creación debe ser «ficcional». De lo contrario, el mismo documental podría caer en el riesgo de la demagogia o en la ínfula de pretender ser más real que la realidad a través de un soporte no-realista, como es el audiovisual. En una conversación más filosófica que teórica, lo único cierto es que la construcción de un personaje en pantalla es, básicamente, la misma que la construcción de un personaje de ficción, en su armadura narrativa:

No debemos incorporar a nuestro guión todos esos datos, pero ¿debemos conocerlos antes de iniciar la redacción definitiva del guión por si nos son necesarios en algún momento y porque su conocimiento nos facilitará enormemente la tarea de dotar a nuestro personaje de un carácter unitario y verosímil?

Una vez que se conocen, podremos fijar para cada carácter, el rasgo que le es característico-y, por serlo, que permanece inmutable a lo largo de toda la historia- y los roles - los modelos de conducta - que cada uno de ellos les toca desempeñar en función de sus relaciones interpersonales en la historia que pretendemos narrar ³¹.

La dramaturgia

¿Cómo se puede llegar a dramatizar la realidad? Evidentemente, tratar de recomponer una narración lógica, coherente y satisfactoria en un documental de creación de emisión televisiva es imposible, inconsistente e infantil: «contarlo todo» o «representarlo

30 FIELD, S. (1998). *El manual del guionista*. Madrid. Editorial Plot. p. 49

31 MELGAR, L.T. (2000). *El oficio de escribir cine y televisión*. Madrid. Editorial Fundación Antonio de Nebrija. p. 129

todo» acerca de un personaje es una aspiración ingenua. Para conseguir una verdadera visión global del personaje, deberíamos ser testigos o conocer datos acerca de su nacimiento, niñez, adolescencia, madurez. En qué tipo de ambiente se ha criado, cuáles son las situaciones vitales que han forjado de ese modo su personalidad. Una tesis audiovisual de este tipo podríamos encontrarla en «Boyhood» (Richard Linklater, 2014). Dos años de rodaje y vida, tan solo una pequeña parte de la vida de un personaje que, incluso, ni siquiera es real o «basada en» un personaje real, sino de un *homo fictus*.

En este caso, el referido al documental de creación, la dramatización de la vida real se realiza a través de un método investigador y científico, abordado desde el formato audiovisual. Entronca directamente con la indagación creativa del artista:

El historiador del arte reflexiona sobre las contradicciones perceptivas que conlleva la actitud imitativa del artista frente a un mundo real al que no puede tener acceso. Esta dificultad certifica que la imaginación no se constituye a partir de la nada. Las leyes culturales de cada época impone unas formas concretas de construcción de la realidad. El libro de Ernst Gombrich explora estos problemas y propone algunas vías para llegar a comprender la verdadera naturaleza de la representación realista. El Investigador austriaco utiliza dos perspectivas: el estudio de las influencias figurativas en el creador y el estudio de los procedimientos perceptivos que marcan la psicología del espectador. En el primer caso, Gombrich parte de la idea de que la pintura no puede, desde la nada, crear una imagen que resulte fiel al mundo. Como el medio, el estilo acaba creando una “disposición mental” mediante la cual el artista buscará, en el escenario que le rodea, algunos aspectos que puede llegar a traducir como verdades³².

Quintana imagina y teoriza acerca de «el juego de espejos superpuestos» al que nos enfrentamos al dramatizar una realidad, tratándola con un soporte que, a pesar de hiperrealista en sus medios, se convierte también en medio de una disposición mental de la que debemos extraer los elementos necesarios para traducir como verdades «reales» aquellas que han sido «ficcionaladas» a través del documental de creación.

32 QUINTANA, Á. (2003): Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades. Barcelona: Acantilado. p. 32

Llegados a este punto nos preguntamos, ¿cómo ligar una identidad, o una personalidad a la vez ficcionada y real, con una dramatización de la propia vida, de manera que ambos sustratos converjan de una manera que imite el trabajo creativo de nuestros protagonistas? Entramos, de lleno, en el terreno de la síntesis.

La síntesis

Conjugadas las variables de personalidad real vs personalidad ficcionada de acuerdo a este formato narrativo, solo nos queda la parte más complicada del guión documental de creación: el retrato de este pequeño pedazo de personalidad real - es decir, no una personalidad completa, sino la pequeña selección puesta en el foco de mira, en este caso, la personalidad artística y creadora de los protagonistas - a través de sus acciones. En este sentido, el guión del documental de creación no puede ni debe permitirse el retrato de un arco de transformación del personaje, como recomiendan los popes del guión estructuralista (McKee, Syd Field), sino que debe conformarse con el retrato de una personalidad estática, «plana» (Sánchez-Escalonilla) basada en la construcción de arquetipos propuesta por Jung. Es decir, en el documental de creación no nos dedicamos a retratar un conflicto vital o dramático, sino el trabajo y la personalidad del artista. En este caso, entonces, nos encontramos con una síntesis arquetípica y plana del personaje protagonista.

Cuando Panofsky reivindica la realidad física - desde una perspectiva bastante cercana a la que Sigfried Kracauer llevó a cabo en los años sesenta - pone en evidencia de qué modo el mundo puede transformarse en la materia prima del artista cinematográfico. En vez de trabajar con una paleta de colores para construir el espacio pictórico, el director de cine trabaja con la propia realidad y la convierte en materia de otra realidad que necesita ser verosímil. El mundo se filtra en el interior de la cámara y deja sus huellas, pero la analogía no se convierte en motivo suficiente para adquirir un valor artístico, es preciso que el cineasta limpie el material hasta otorgarle un cierto grado de belleza. Así, el carácter de registro de la imagen cinematográfica provoca una primera aproximación hacia la realidad en la que la mimesis aparece como copia o analogía

del mundo. A partir del momento en que el artista ha manipulado el mundo mediante los instrumentos propios del arte cinematográfico - la tecnología de la puesta en escena y la tecnología del montaje - la mimesis deja de tener la apariencia de analogía respecto al mundo originario para transformarse en el elemento determinante de la puesta en serie. La mimesis se convierte en verosimilitud para acoplarse a la retórica del propio discurso, a las diferentes convenciones que pretenden provocar un efecto de ilusión ³³.

¿Cómo se sintetiza (o mimetiza) la identidad con la dramaturgia en un documental de creación? Podríamos hablar de que se trata de una sinergia al utilizar las técnicas estructuralistas del guión cinematográfico, con el retrato estático de una personalidad a través, no de los actos del personaje, sino de sus creaciones y la relación empírica e inductiva con su propia obra. Se trata de conjugar, como decíamos, una serie de espejos superpuestos en los que una personalidad real se reduce a la expresión más significativa que queramos expresar (su faceta artística), tratándola de manera estática (con un arco de transformación plano, tratado de manera arquetípica en su condición de artista creador) para dar lugar a un instrumento narrativo televisivo basado concienzudamente en la realidad de un modo creativo.

Es el momento de escuchar a nuestros aliados en el guión de un documental de creación, a nuestros compañeros de escritura, los dramaturgos. Como en el mundo de nuestro formato narrativo, en el teatro también se fabula, se condensa, se ejemplifica y se desvela. Según Fermín Cabal, *«el problema fundamental de la escritura dramática es la síntesis»*. Es decir, aplicar con rigor las propuestas de ruptura de la progresión convencional de la escritura dramática, basar la narración en los mecanismos de asociación de la memoria, desplazar el fiel de la balanza de lo épico a lo lírico. El mismo autor dramático se inspira en una máxima de un cineasta, Nicholas Ray: *«No hay una receta para el éxito, pero hay una estupenda para el fracaso: querer contentar a todos»*. Es el delicado instante del escritor, también en el documental,

³³ *ibid* p.59

elegir el punto de vista de la narración. En este mismo sentido, otro dramaturgo, José Sanchis Sinisterra, incide aún más en el delicado y necesario momento en el que se materializa el criterio de selección creativa del autor: «La realidad es un material, una sustancia, que yo tengo que depurar al servicio de la obra dramática: convertir a los espectadores en receptores activos, enseñar el arte de la desconfianza, la lectura múltiple, diversa y heterogénea de los mensajes».



MORALES, J. (2014). *Ayax*. Teatro romano de Medellín (Badajoz). Recuperado de http://elpostigodela-ra.blogspot.com.es/2014_07_01_archive.html

Esta fotografía de Jero Morales ilustra el máximo instante de tensión dramática de la obra teatral «Áyax», representado en el Teatro Romano de Medellín, Badajoz, en el curso del Festival de Teatro Clásico de Mérida del 2014. Un ejemplo de puesta en escena sintética. Es una clara composición o encuadre en aspa, donde las líneas de fuga se cruzan para conformar un triángulo escénico. La línea de la lanza del guerrero en cuclillas apoya el gesto de la mano de la mujer, que acaricia el cadáver del guerrero tirado en el suelo. Tres figuras armadas en un triángulo visual, donde el punto de mayor peso visual es el hombro caído del vencido. Todas las tonalidades cromáticas, del ocre de los ropajes a color albero del suelo, remarcan la fuerza de la sangre, el elemento dramático del clímax escénico. Un ejemplo sintético de una realidad trágica, brillante y sin concesiones.

2.1.4. La paradoja de la Ficción y la Teoría de la Mente

Los documentales de creación siguen las líneas narrativas de dos teorías: la paradoja de la ficción y la teoría de la Mente. En la imagen de síntesis de J. Cartin distribuida por la web fotográfica *islockphoto.com* se exhibe en toda su carga ficticia los componentes aberrantes de la fragmentación del pensamiento. Un cráneo sin cabello, una cara con posibles rasgos femeninos tímida, que mira hacia abajo. Vemos el interior del cráneo, el lóbulo temporal metaforizado, con ese reloj congelado a las doce menos cinco, la bombilla del momento *Eureka*, multiplicada por tres, la formulación teórica y matemática, las conexiones neuronales, y el repetido código de barras que impregna la memoria.



CARTIN, J. (2010) *Teoría de la mente*.
(Foto) Recuperado de <http://es.slideshare.net/karlaguzmn/teora-de-la-mente-12151792>

La paradoja de la ficción alude al modo en que los personajes, eventos o situaciones de la ficción nos pueden llegar a afectar casi siempre de una forma emocional, a pesar de saber perfectamente que son ficticios y no reales. ¿Cómo explicamos que sentimos pena por un personaje de un cuento infantil aunque sabemos que en realidad no existe? ¿O que nos da miedo un monstruo en un largometraje a pesar de ser conscientes de que solo habita en la mente del cineasta?

Todo este batiburrillo de emociones, pena, dolor, miedo, son consustanciales al drama, a la psicología y, por ende, a la expresión plástica:

Los filósofos del arte han intentado explicar esta paradoja de distintas formas. Algunos han sugerido que, con la ficción, al menos con la buena, lo que nos pasa es que entramos en un estado especial por el que voluntariamente suspendemos nuestra incredulidad y -al menos momentáneamente- la aceptamos como «real». Otros sugieren que no es del todo correcto decir que los personajes o acontecimientos ficticios nos «mueven». Cuando decimos que sentimos pena por un personaje en

un libro, lo que en realidad estamos diciendo es que sentimos pena por personas en la vida real que podrían estar en esa situación o en una situación parecida. Otros sugieren que se trata simplemente de otra forma de fingir o de jugar, es decir, en realidad no nos sentimos tristes ni tenemos miedo, sólo estamos jugando³⁴.

Es imperativo en cualquier documental de creación proponer al espectador un protagonista con el que empatizar. No solo en tanto en cuanto será el protagonista el hilo conductor de nuestra historia audiovisual, sino ya solo por el hecho de crear un vínculo emocional con el espectador que permita que nuestra hipótesis o mensaje sea asimilable a un nivel, no tanto racional, sino emocional. Sobre todo si hablamos de un documental de creación de consumo televisivo, o producto vinculado al entretenimiento audiovisual.

Siguiendo el hilo del arco de transformación plano, nos basamos así en el arquetipo Jungiano del maestro, definición única de los artistas a los que representamos, en concreto, en nuestros dos ejemplos de caso, los dos documentales de creación:

La palabra mentor llega hasta nosotros desde La Odisea. Un personaje llamado Mentor sirve de guía al joven héroe Telémaco en el transcurso de su viaje. En rigor, es la diosa Atenea (Minerva, en la mitología Romana) quien sirve de guía, consejera y apoyo a Telémaco, y lo hace en la persona de mentor. A menudo los mentores hablan en nombre de un dios, o bien les inspira la sabiduría divina. Los maestros buenos y los mentores están entusiasmados, en el sentido original del término. Entusiasmo es una voz que procede del griego en theos, que significa «inspirado por dios, que alberga un dios en su interior o que está en la presencia de una divinidad»³⁵.

34 TULLET, H. (2011) *Un libro: la causalidad y la paradoja de la ficción*. Kokinos

35 VOGLER, C. (1998). *El viaje del escritor*. Barcelona: Robinbook. p. 76

En otro orden de análisis y teorización, Carroll (2005) presenta esta disyuntiva en relación a los relatos de ficción de terror, una emoción que se considera, junto a la comedia, una de las más difíciles de provocar al espectador. En este caso, la paradoja de la ficción nos ayuda a explicar, en el transcurso de un documental de creación, por qué nos importa aquello que el denominado como mentor debe enseñarnos, más allá del interés previo o mundo anterior personal, el «background» del espectador, el cual no conocemos.

El segundo capítulo presenta la paradoja de la ficción: por qué sentimos miedo de lo que no existe, primera paradoja del corazón, es decir, el status ontológico de los seres de ficción. Comienza estudiando la teoría de la ficción como ilusión y sus problemas, y dentro de ella la suspensión voluntaria de la incredulidad, la teoría de la respuesta a la ficción como fingimiento (representada por Kendall Walton, así como la cercana teoría eleccionaria de la ficción) y sus problemas, y expone su propia posición: la teoría del pensamiento acerca de las respuestas emocionales a la ficción, pensamiento entendido como el sostener una proposición no asertivamente, frente a creencia, que supone sostener esa proposición asertivamente: los contenidos del pensamiento pueden generar emociones auténticas (pensamiento y creencia son separables), el sentido, no la referencia, de las sentencias de la ficción de terror es el que despierta nuestras emociones. La teoría del pensamiento resolvería el problema de cómo podemos tener miedo de la ficción, sin creer en la existencia de las ficciones aterradoras³⁶.

Con estas palabras, Carroll muestra los problemas que tiene la teoría de la identificación con el personaje para explicar los estados emocionales del público y defiende la asimilación como procedimiento narrativo.

36 CARROLL, N. (2005). Filosofía del terror o Paradojas del corazón. Editorial: Machado Grupo De Distribución. p. 447

2.1.5. La Teoría del Simulacro

Cuando hablamos del documental de creación, es razonable y, a la vez, esencial aplicar los anclajes del pensamiento «janusiano»: Linda Segar, en su texto «Cómo llegar a ser una guionista excelente» nos recuerda las claves de la inteligencia múltiple de Gartner:

Cuando mantienes a la vez dos ideas diametralmente opuestas, tu mente se ve obligada a ser más flexible, porque estás pensando en una idea, su contraria y todo lo que puede haber entre la una y la otra. La mente está en una zona de tiempo no lineal: es el tiempo creativo³⁷.

Al igual que en el juego dramático representado en escena, en un largometraje o en una ópera lírica, el documental podría encajar en lo que se ha venido en denominar «las artes del espectáculo». Y, dentro de esta jerarquía, KOWZAN expresaba: «el teatro es el juego: actividad imprevisible, incierta, de la que no podría determinarse el desarrollo ni preverse el resultado, quedando encomendada obligatoriamente a la iniciativa del jugador un margen considerable de necesaria inventiva»³⁸.

CAILLOIS llega a establecer una suerte de clasificación entre estos juegos: distingue entre juegos de competición, «agon», azar «alea», vértigo «ilinx» y simulacro «mimicry». Las artes del espectáculo, entre las que hemos convenido que se encuentra el formato del documental de creación, serían los juegos de simulacro.

¿Cómo se representan esos juegos de simulacro? Cada director escénico, si seguimos en un símil teatral, tiene una respuesta que acomoda a cada instante de creación. Cristina Rota, actriz y formadora de intérpretes, tiene su receta: «La creación, igual que la Naturaleza, es estar siempre en movimiento».

37 GARTNER, H. (2001) *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós. pp 126-130

38 KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros, SL

En movimiento, en acción, como la propia vida representada. El documental de creación enlaza aquí con la “idealización” dramática shakespeariana, una reflexión sintética del rol del dramaturgo, y, por ende, del fabulador. Es una línea de discurso y, en este caso, una frase de diálogo de la obra «Macbeth»:

La vida es sólo una sombra caminante, un mal actor que, durante su tiempo, se agita y se pavonea en su escena, y luego no se le oye más. Es un cuento contado por un idiota, contado por ruido y furia, y que no significa nada³⁹.



Adolfo vasquez rocca VASQUEZ, R. (2014) *Lo monstruoso en el arte*. (Fotografía). Recuperado de <http://theoriaucm.blogspot.com.es/2014/11/arte-posthumano-y-filosofia-heterodoxa.html>

En esta reproducción fotográfica de la obra de Beuys, «Teléfono de tierra», de 1968, que el autor del blog rebautiza con el nombre de «Arte y Filosofía», advertimos una alegoría perfecta: un libro antiguo con las hojas enmohecidas, ocupado por un teléfono de la época junto a un trozo de tierra seca pegada. La comunicación básica del lado de la Naturaleza sin devastar, el símbolo de la lectura olvidada, esa filosofía tan poco apreciada. Tres elementos que, unidos aquí, transmiten esa inquietud de la realidad simulada o de la dificultad de representar una búsqueda de conocimiento, ese saber que nos concilie y reconcilie con la esencia artística.

39 SHAKESPEARE, W (1975) *Macbeth* (Acto V, Escena V p.1068) Nueva York: Gramercy Books

2.2. Ficción y realidad en el guión documental

Hay una cuestión que define las dudas e incertidumbres del guionista del documental de creación. Si la vida es puro guion, ¿Por qué ficcionamos la vida? En la escritura de los documentales de creación esta pregunta no tiene más remedio que tener una respuesta de pensamiento divergente, abierto, múltiple. La realidad está ahí fuera, sí, pero debemos ficcionarla.

Se dice a menudo que la redacción de un Guión no tiene Método. La escritura de ficción, tanto en formato cine comercial como documental de creación, es el resultado de narrar una historia personal como un compendio de Análisis+Creatividad+Pensamiento. La lectura de los manuales de guión, descripción de personajes, análisis de formato y la necesidad de que haya una progresión en la acción dramática son conceptos que ayudan, pero tal vez lleguen a ser tan sólo un catecismo de intenciones. No existe un borrador o plantilla que cualquier escritor ávido de relatar sus fantasías pueda aplicar como si de una fórmula química se tratase. Pero hay unas reglas básicas de escritura.

Para los amantes de la dimensión virtual, hay un apoyo informático, el programa «CELTX». Es perfecto para no tener que contar el triple espacio entre los encabezados y las descripciones, para olvidarse del subrayado o no, de las mayúsculas y el tipo de letra, por lo general *Courier 12*. Para los amantes de la vieja escuela, unas cuantas pistas de obligado cumplimiento, una suerte de «Taller de Formato» que todos los guionistas, tanto de ficción como de documentales, observamos.

1. El tiempo de la acción siempre en Presente, ni siquiera debemos permitirnos la licencia creativa del Presente Continuo, enreda la comprensión de la historia.
2. Las descripciones de los elementos narrativos son pensados para el público, tienen que tener un Ritmo.
3. Está totalmente prohibida la intrusión explicativa del guión. Nos ceñimos al binomio Acción- Diálogo.
4. Se cuenta lo que se ve.

5. No hay detalles explícitos salvo si existe una importancia dramática.
6. Cuidado con el uso de las Mayúsculas. La convención dice que se utilizan:
 - 6.1. La primera vez que nombran un personaje.
 - 6.2. Sonido fuerte externo a la acción.
 - 6.3. Indicaciones de cámara.
 - 6.4. *Ad libs* o diálogo no especificado, verborrea ambiental.
 - 6.5. Títulos de libros, canciones y películas.



LEIBRANDT, I. (2006) *Humanidades digitales, ¿ciencia ficción o realidad inminente?* Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/humadigi.html>

En esta inquietante imagen de síntesis de Isabella Leibrandt, una mano robotizada, estilizada como la de un personaje androide de una película de atmósfera de ciencia ficción alegórica, como «Blade Runner» o «Terminator», por poner dos ejemplos cinematográficos bien dispares, es un símil de la escritura y del diseño científico. En la imagen, la mano robótica sujeta con mimo y concisión un lápiz de dibujo al carboncillo para imaginar y delinear diseños de ingeniería. La escritura de documental y de ficción arbitran las mismas virtudes narrativas y condiciones artísticas, casi contradictorias: el orden de personajes, su verosimilitud, y el desorden de los puntos de creación, su verdad. Para llegar a una clarividencia de la historia y, por ende, del rodaje posterior.

Si siguiéramos con el Taller de Formato, las instrucciones serían así:

7. Se permiten las Acotaciones emocionales y de acento del personaje.
 - 7.1. Nunca una acotación referida a otro personaje que no esté en acción.
 - 7.2. No más de una línea.
 - 7.3. Derivar a la descripción narrativa si hay problemas.
8. Las descripciones suelen venir separadas por párrafo para cada plano.
 - 8.1. Evitar la retórica y los giros que alteren la temporalidad de la cronología de las acciones, tipo «después de», «antes», «atrás».
9. Los Personajes persiguen una transformación, arco o evolución, pero no es un proceso lineal. A veces el protagonista es un catalizador del cambio de otros.
 - 9.1. El protagonista es el resultado de una ecuación dramática entre el diseño de personajes y la identificación del público.
 - 9.2. El diseño de personajes responde a los valores de lealtad y apoyo, la preocupación por sus derrotas y el deseo del éxito.
 - 9.3. La identificación del público responde a los siguientes Mecanismos del guionista, claramente emparentados con la Psicología del Personaje.
 - 9.3.1. El personaje debe ser capaz de Mostrar sus sentimientos.
 - 9.3.2. El Objetivo del protagonista debe ser intenso, que requiera un esfuerzo, moralmente aceptable y de una motivación notable.
 - 9.3.3. El uso del Humor como «carta blanca» para hacer actuar a nuestros personajes en cualquier ámbito, siempre que el espectador se ría, podemos hacerle sufrir o incluso provocar sufrimiento en otros, todo vale.
 - 9.4.1. Elección de un Punto de Vista narrativo, cómo contar las cosas, cómo mostrarlas, si lo veo, lo siento.
 - 9.4.2. Victimización de un personaje: inmediatamente genera piedad.
 - 9.4.3. El duelo primigenio entre héroes y villanos, una suerte de híbrido entre maldad y obstáculos del objetivo narrativo. El espectador Disfruta desde la butaca unas reacciones de alta intensidad emocional sin ninguna consecuencia o responsabilidad, aparente, al menos.

9.4.3.1. El antagonista genera Odio, un gran sufrimiento deliberado a otros personajes, generalmente a seres inferiores y de forma injusta.

9.4.3.2. El “malo” genera Temor, en una síntesis de voluntad de hacer daño y capacidad futura real de poder hacerlo. Sus acciones son auténticas demostraciones de poder.

¿Por qué necesitamos tantas pautas de guión, enlazadas con la teoría conductista, psicoanalítica o pura y llanamente criminóloga? Sabemos que toda historia es una resolución de conflictos. Como diría Vincenzo Cerami en la maravillosa película «La vida es bella»: «Evocar una historia es imprimir visos de verosimilitud a nuestra fantasía»⁴⁰.



BENIGNI, R. (1997). *La vida es bella*. Fotograma de la película

En el fotograma capturado del largometraje original de la película de Roberto Benigni, la secuencia retrata un momento de juego y amenaza, del mundo de la fantasía del padre y su niño, frente a la realidad del confinamiento en un campo de concentración nazi. El protagonista le cuenta a su hijo, un niño confiado e ingenuo, un cuento imposible, jugar al escondite y encontrar un refugio, al tiempo. Ese archivador arrumbado en una esquina del campo de concentración judío es el sitio secreto del juego y el milagro de supervivencia del niño. Una ficción compartida con el espectador para poder tolerar la ignominia de la guerra.

40 BENIGNI, R. (1997). *La vida es Bella*. Italia: Miramax International

Hasta llegar al relato cinematográfico, el cuentacuentos de nuestros ancestros pasó, sucesivamente, por la lírica, la épica y el teatro. A diferencia de estas «artes de la palabra», el guión de cine y televisión es la única herramienta artística donde la evocación equivale a nuestra manera de imaginar. La narración filmica ofrece la posibilidad de contar historias con Acciones que se ven. Su revolución estética es la libertad del canon dramático. Los personajes son por lo que hacen y no por lo que dicen, a veces, incluso, su discurso textual es claramente contradictorio al discurrir de los acontecimientos narrativos.

¿Cómo dramatizamos la vida en un documental de creación, cómo se hace creíble una ficción sin que se vean las costuras o el andamiaje?

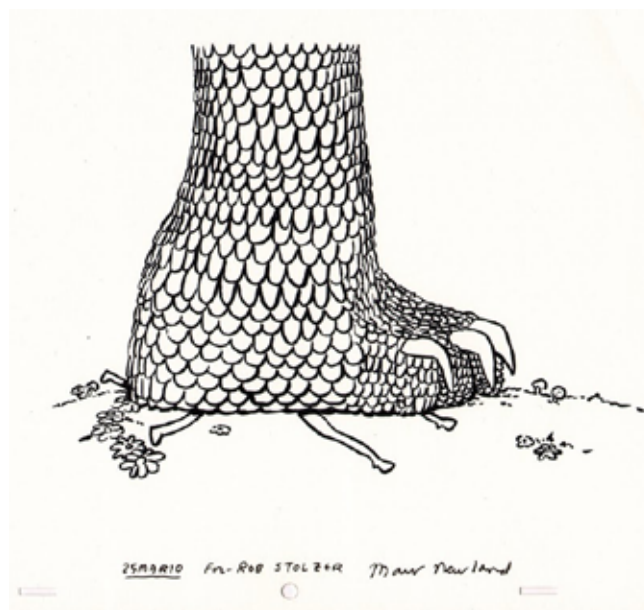
Al igual que ciertos métodos de interpretación como el de Stanislavski, en el que el actor se transfigura en otro personaje sin dejar de perder su esencia y aportar valores autobiográficos a su creación, tenemos que valorar la experiencia real para recrear aspectos de la vida, es la mimesis artística. Según el principio aristotélico, la imitación es la medida de la verosimilitud en el drama. El guionista de televisión y cine urde Estructuras según una triple evolución dramática, un orden clásico:

1. La Trama argumental o historia completa.
2. Las Relaciones entre personajes que desarrollan historias dentro de la historia.
3. La Transformación de los personajes que reflejan un cambio en su personalidad.

El guionista de un documental de creación “ordena” narrativamente lo que, en la vida real, es un verdadero caos. Tanto los personajes ficticios como los históricos se construyen según necesidades dramáticas. Pero, si estamos guionizando un documental sobre un personaje que existió realmente, ¿Hay verdad en el relato emocional si se dramatiza la vida? La respuesta rotunda es... claro que sí. La verdad que avala nuestra experiencia emocional concreta.

Sydney Lumet, el genial cineasta, reconocía un patrón narrativo de estructurar historias, añadiendo de forma lúcida una cuarta al patrón clásico: «Existen cuatro formas primarias de contar historias: tragedia, drama, comedia y farsa»

Este dibujo maravilloso de Mark Newland ilustra la portada del ensayo de David Mamet, «Bambi contra Godzilla». Fue realizado en 1969, y en sus limpios trazos se advierte la influencia del cómic, la fuerza dramática de la gran pata del monstruo y la indefensión de lo que se adivina como un cervatillo aprisionado por unas monumentales zarpas ... o cualquier mamífero aplastado a cuatro patas. Con este «gag» en imágenes, el escritor para decirnos que hay tantos modos de friccionar la realidad como autores y guionistas. Todo es un juego narrativo y dramático para ser descifrado.



NEWLAND, M. (1969) *Bambi meets Godzilla*. Recuperado de <http://nightflight.com/bambi-meets-godzilla-the-1969-student-film-that-started-it-all/>

En una posición más dramática, más intelectual, el escritor, dramaturgo, ensayista y director de cine David Mamet hablaba de la «actitud práctica» del guionista: «como resultado de un enfoque que incluiría argucias, eufemismos, confusión, represión y encauzamiento de los instintos naturales: agresividad, ambición, codicia y envidia. Todas aptitudes necesarias para los negocios»⁴¹.

Un ejemplo manifiesto de la versatilidad de la ficción en la obra creativa es la reflexión en voz alta que nuestro Nobel de Literatura en el 2010, Mario Vargas Llosa nos regala en otro documental de creación. La aseveración es una confesión artística en toda regla, una de las herramientas literarias del «escribidor» peruano: «La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad. Ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla»⁴².

41 MAMET, D. (2008) *Bambi contra Godzilla*. Barcelona: Alba Editorial

42 CRUZ, J. (2010). *Mario Vargas Llosa* [vídeo online]. Obtenido de Madrid: Televisión Española, la 2: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-20101013-2055/901925/>

2.2.1. Verdad versus verosimilitud

La verdad y la verosimilitud es una dicotomía muy creativa, polémica y no exenta de vacío ontológico. En el documental de creación existe la convención que lo verosímil es recreado, ficcionado, secuencializado y programado, y que la verdad es intocable, incierta y que aparece en momentos de magia o se provoca con los denominados «puntos de creación», actos y pensamientos artísticos que desvelan y transforman al tiempo la realidad. Como todo acto creativo, podemos creerlo... y todo lo contrario. O entrelazar ambas virtudes de representación de la realidad.

Álvaro Pombo, en su discurso de entrada en la RAE, la Real Academia Española, el 20 de junio del 2004, tituló precisamente así su conferencia, «verosimilitud y verdad». Y nos trajo a colación una reflexión de Pedro Laín Entralgo: «el poeta y el hombre de ciencia no hacen sino expresar, cada uno en su lenguaje, su personal experiencia de la realidad».

Animado por su ingreso en la Academia de la Lengua, Álvaro Pombo nos regalaba en su alocución, la definición de ambos términos expresadas en el Diccionario de Autoridades. La verosimilitud como «la apariencia de verdad en las cosas aunque en la realidad no lo tengan: bastante para formar un juicio prudente». Es ese mundo de apariencias que, en el documental de creación, debemos interpretar y reformular. Y la definición de verdad, una explicación múltiple, «realidad o existencia cierta de las cosas, la certidumbre de una cosa que se mantiene la misma sin mutación alguna, la conformidad de una cosa con la razón».

Parece que necesitamos más vocablos para «retratar» a la verdad, para dibujarla, bocetarla, representarla. Álvaro Pombo nos disecciona con maestría los dos niveles de pensamiento cifrados en estas dos palabras tan necesarias para la escritura de un documental: la verdad, como concepto en el orden del razonamiento, y la verosimilitud, del orden del pensamiento narrativo, descriptivo o contemplativo. La verosimilitud como posibilidad, como variación, opción y alternativa, y la verdad como existencia real. El cómo nos manejemos narrativamente en ese frágil equilibrio dependerá nuestra obra documental artística.

El guionista de un documental de creación debe manejar las herramientas de ficción a su conveniencia y, de igual modo, decidir los momentos de verdad y verosimilitud en su historia cifrada. La narrativa aristotélica estructura un relato como una progresión de incidentes. Un incidente es un paso necesario desde la proposición inicial hasta la conclusión. Es vital en la escritura de un documental hacer “hablar” al protagonista que resume vitalmente, en un cruce de verdad y verosimilitud, la resolución de sus conflictos, que serán, de nuevo, una simbolización sintética de la realidad. Pero, realmente, donde se estructura contenido y se hace una verdadera reflexión creativa es con la figura del antagonista, el «alter ego» del guionista. Es el personaje que interfiere, que demanda, que pregunta y, en algunos casos, obstaculiza la resolución. En su escritura, el autor de documentales deberá sumergirse en el drama que representa y, de modo vicario, deberá pasar por el mismo proceso que él: angustia, necesidad, urgencia y producción creativa. Todos estos elementos son característicos del pensamiento mítico:

El Mito significa narración y difiere del saber científico por su estructura narrativa. Un ejemplo de esta postura se ve en la teoría de la historiografía, donde el modelo narrativo cobra mayor relevancia sobre todo por la pluralidad de estos modelos, que permite negar la unidad de la historia y reconocer su complejidad. El relativismo cultural habla de mito y ciencia como universos separados, pero no indica al cual pertenece la postura misma; y la racionalidad limitada no tiene una teoría que marque el campo del saber científico y el del mítico. El problema de la llegada de los medios es que difunde imágenes y modelos a seguir que suelen ser utópicos. Mencionamos antes que en la modernidad había un modelo a seguir, que era el del hombre blanco europeo, y que Europa era el centro de la historia. Los mass media cambiaron esto, pero a su vez instauraron otro modelo tal vez más peligroso. Hoy en día se puede ver que los medios bombardean a los consumidores con imágenes rayanas a la perfección, promoviendo un modelo que para la mayoría es difícil de lograr⁴³.

43 CRIM, N., MARANGONI, M. (sf). *Gianni Vattimo: La Sociedad Transparente* Recuperada de <http://www.uccor.edu.ar/paginas/medicina/publicaciones/GVLaSociedadTransparente.pdf>

Después de escuchar a los filósofos, como Vattimo, hablar de los errores y falacias de la representación mediática, conviene consultar a los científicos. Según los neurólogos, nuestros dos hemisferios están integrados por cuatro partes conectadas que resuelven de manera diferente un problema:

1. Situación. Experimentamos y tomamos conciencia de algo insatisfactorio que queremos cambiar (límbico derecho dominante del cerebro).
2. Problema. Conceptualizamos la operación concreta que nos preocupa como problema abstracto e imaginamos posibles soluciones. (Cerebral derecho).
3. Información. Clasificamos las soluciones posibles, las evaluamos y decidimos una línea de acción a seguir. (Cerebral izquierdo)
4. Resolución. Ponemos en práctica nuestra actuación y, sobre la marcha, la vamos corrigiendo para mejorar su aplicación (Límbico izquierdo).

Esta clasificación neurológica presupone un reparto de funciones entre ambos lados físicos del cerebro. Y esta estructuración del pensamiento científico es válida para el investigador y para el artista, y, por supuesto, para los autores de un documental que quieran representar esta búsqueda de la verdad. Escribimos los textos comenzando por el sentimiento, proseguimos con la razón y culminamos con la verificación experimental.



FERNANDEZ, C. (2013). *Mar de cabezas. Dejemos hablar al hombre gris*. Recuperado de <http://www.cayetanoferrandez.com/>

En la representación de Cayetano Fernández sobre la instalación escultórica «Mar de cabezas. Dejemos hablar al hombre gris», el fotógrafo ha sabido hallar un encuadre inquietante, el que juega con el segundo plano desenfocado de un hombre que anda tranquilamente pisando cabezas, y la del primer plano, con esa fragilidad y esa desolación del fragmento de cabeza, sólo ojos y mirada acuosa, del hombre reprimido, pisado. ¿Cuál es la verdad de hombre débil? ¿Cómo lidiar con la opresión de los fuertes, «los que pisan» pensamientos, emociones y pálpitos? Una imagen metafórica de lo injusto e inverosímil.

2.2.2. Personaje versus persona

Una segunda dicotomía conceptual y narrativa es el dilema personaje/ persona en un documental de creación. La «materia prima» de nuestro discurso artístico son nuestros protagonistas, arrancados de su rutina de la vida real, para que la «reproduzcan» delante de nuestras cámaras. No son actores, como la sustancia dramática del teatro. Pero, sin embargo, es imprescindible para un guionista de un documental de creación tener muy claros algunos conceptos de dirección escénica: mirada a eje de cámara o interlocución, interpretación gestual o actuación de «perfil bajo», donde los actantes de nuestra historia «actúan» sin ser muy conscientes de ello.

El dramaturgo inglés y Premio Nobel de Literatura Harold Pinter nos relata su punto de vista a la hora de interactuar, antes que con los actores, con los propios personajes:

Mis personajes me cuentan tanto y no más, en referencia a su experiencia, sus aspiraciones, sus motivos, su historia. Entre mi carencia de datos biográficos sobre ellos y la ambigüedad de lo que dicen se extiende un territorio que no es sólo digno de ser explorado sino también obligatorio explorar.

Cuando se crean los personajes, ellos te observan al escritor con cautela. Puede que parezca absurdo, pero mis personajes me hacen experimentar dos tipos de sufrimiento. He sido testigos de su dolor cuando me dedico a distorsionarlos o falsearlos, y he sufrido dolor cuando he sido incapaz de llegar a lo más profundo de su carácter, cuando me evitan deliberadamente, cuando se esconden entre las sombras⁴⁴

44 PINTER, H. (1962) *Discurso en el Festival Nacional Estudiantil Dramático de Bristol*. Recuperado de <https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/02/02/escribir-para-el-teatro/>



HAROLD, P. (2006). *Los enanos*. (Representación escénica). Recuperado de <https://clubdelecturaeste-bangumucio.wordpress.com/category/colaboradores/matias-valenzuela/>

Este cuadro escénico pertenece a la representación de la obra teatral, «Los enanos», del dramaturgo británico Harold Pinter. Un triángulo de personajes, de los que dos están sentados y uno en movimiento, en segundo plano. Una partida de ajedrez quimérica ordena el espacio de esa mesa camilla de verde brillante, en contraste con los fondos y trajes oscuros, casi anodinos: marrones, grises, negros. Seres humanos que sufren y que interactúan en esa amable, pero siniestra, vida cotidiana. El personaje de detrás se tapa la boca en un gesto de preocupación, el personaje de la izquierda oculta sus ojos en un gesto de concentración o de lamento, el personaje de la derecha solo mira, fumando todo. El autor dramático y el director de escena establecen que los sentidos están viciados, no se habla, no se mira, no se contempla. Los personajes/personas de la vida no dilucidan, no se relacionan, solo habitan la vida.

Uno de los peligros de una interpretación poco creíble, y esto es aplicable al documental, es que los actores «narren» el trama, lo que, por otra parte, frena el ritmo del montaje dramático. Cuando nuestros protagonistas del documental, transmutados en personajes, se olvidan de realizar acciones para justificarlas en diálogos, estamos ante una representación de una ruina narrativa: ni conmueve, ni informa, solo entretiene. Debemos, por un instante, volver a los maestros como Aristóteles:

“La vida consiste en la Acción, y su fin es un modo de acción, no una cualidad. La acción es un personaje, una persona es lo que hace, no lo que dice».

Acciones dirigidas para representar la realidad. ¿Pero cómo se seleccionan esas acciones, cómo decidir cuáles son las más significativas para sintetizar lo que estamos contando, la producción artística?

De nuevo acudimos a los maestros del pensamiento. Zygmunt Bauman y su concepto de “modernidad líquida” es absolutamente incorporable a los mecanismos narrativos de reinterpretación de la realidad de un documental:

La cultura ya no busca ilustrar al pueblo, sino seducir al público (...) Las relaciones humanas se viven desde el punto de vista de cliente y de objeto de consumo. Mantenemos a nuestro compañero o compañera a nuestro lado mientras nos produce satisfacción, igual que un modelo de teléfono (...) Cambiar esa situación exigiría una verdadera revolución cultural⁴⁵.

Esas relaciones humanas «viciadas» por nuestra sociedad de consumo deben estar en el proceso de creación de un personaje. Si convenimos en el documental de creación mudar a nuestros protagonistas en personajes, conviene escuchar las lecciones de dramaturgia de William Layton, expresadas en su monográfico: «Por qué? Trampolín del actor»: «El actor es vanidoso, arrogante y egoísta, pero quiere dar. Necesita dar, decir algo a alguien, hacer sentir, reír, llorar, entretener, conmover, tocar»

Este Maestro de la interpretación actoral nos habla de lo orgánico si estás cómodo en la situación imaginaria, persiguiendo tus objetivos, actuando con todas tus facultades dispuestas y con tus emociones aflorando espontáneamente. Nos habla de las necesidades a la hora de hacer construcción de personaje, de las razones que los mueven y la búsqueda personal del actor como motor de desarrollo dramático:

45 BAUMAN, Z. (2011). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Traducción de Lilia Mosconi, Madrid. Fondo de Cultura Económica.

Incorporar, es decir, unir dos o más cosas para que hagan un solo cuerpo entre sí. Unir al personaje creado por el autor dramático con ese mundo vivo, lleno de calor, pasión, células, hormonas, memoria y cerebro que es el actor con el único fin de hacer un único cuerpo que será el personaje teatral. Hay varias razones que mueven a los personajes: emocionales, prácticas o de principios, egoístas, altruistas o por el bien de todos, secretas o no secretas. Debemos concentrarnos en la búsqueda de ti mismo a través de tus personajes: realista, soñador, sucio, angelical, torpe, brillante, libidinoso, asceta, sádico o compasivo ⁴⁶.

En otro orden creativo, hay artistas que ponen letra a sus músicas de un modo revelador, entendiendo el proceso de transformación de personas en personajes. Luis Eduardo Aute, Maestro de cantautores, reflexiona y lleva al límite este supuesto: la vida es la propia intérprete de sí misma:

Después de unos cuantos maquillajes, la vida, que se cree una gran actriz, descubre que no es más que un personaje que muere siempre en un final feliz. En este tragicómico esperpento de sombras a la busca de un guión, hay quien se impone el rol del rey del cuento por no ponerse el traje de bufón⁴⁷.

2.2.3. Eneagrama: Los nueve eneatis



MEILÁN, M. (2015) *Eneagrama*. Recuperado de <http://www.planetaholistico.com.ar/Eneagrama.htm>

46 LAYTON, W. (2008). *¿Por qué? El trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos Editorial

47 AUTE, L.E. (2012). Canción «Un ser humano», del disco *El niño que miraba el mar*

El eneagrama o «diagrama de 9» que propone en esta sencilla ilustración María Meilán es un encaje geométrico de personalidades o de su equivalente en la fábula narrativa: los personajes. Es una división casi del orden de las creencias religiosas, de la tradición del cuento o de la épica clásica, pero reconvertida a adjetivos y condicionamientos contemporáneos. Todos equidistantes de todos y, a la vez, relacionados en líneas de antagonismos, dicotomías, reciprocidad y complementariedad muy forzadas. Como un manual de instrucciones o de autoayuda. Para que todas nuestras incertidumbres psicológicas y cuestiones creativas tengan un nombre.

Resumiendo en nueve personajes-tipo, la realidad resulta más codificada: siguiendo el orden numérico del diagrama, nos encontramos en primer lugar con el personaje del «reformador». En un documental de creación, ese personaje sería el guionista. Lee, estudia, analiza, dialoga, escribe y vehicula un discurso nuevo para transformar la realidad o, al menos, darle visibilidad a algo nuevo.

El siguiente personaje sería «el ayudador»: en el documental, el realizador. Él documenta, planifica, pone en escena, rueda, monta y sonoriza un «trocito» de realidad.

El tercero, es el personaje del «triunfador»: en el documental, un triunfo es un éxito de audiencia, una presentación o difusión pública fuera del circuito de la televisión o un premio. No está arbitrado quién o quiénes recogen el fruto del trabajo creativo. A veces es el productor ejecutivo, en ocasiones la dirección de antena del canal de televisión.

El cuarto, es el personaje del «individualista». En un documental, ese personaje no tiene cabida, es un formato de trabajo en equipo. Los egos profesionales se dejan en casa o al baño María.

El quinto personaje es «el investigador». En un documental de creación es claramente el artista, el personaje que retratamos, instalado en la búsqueda de la verdad en cualquier ámbito: la narrativa, las artes visuales, las artes plásticas, la poesía, la escena, la música, la antropología, la filosofía, la psicología y las ciencias.

El sexto personaje es «el leal». En un documental de creación es, claramente, el equipo de rodaje, la fotografía de los operadores de cámara y técnicos de sonido, que “viven-cian” junto a los autores del documental el registro, peculiar, de ese rastro de realidad.

El séptimo personaje es «el entusiasta». En un documental de creación son los responsables de la postproducción tanto de vídeo como de audio. El montador de AVID no ha estado en el rodaje, únicamente mira las imágenes y trata de decodificarlas, deconstruirlas. Sólo se puede ser cómplice autoral a través del entusiasmo. Cuando haces las mezclas finales de sonido, estás en la fase de “arte final”. El responsable de sonorización escucha y te escucha para que lo fundamental se oiga y el ruido quede fuera de la historia.

El octavo protagonista es «el desafiador». En un documental de creación emitido en televisión, normalmente son los escasos tiempos de creación, los desafíos de la falta de medios técnicos, la mala planificación y la pésima programación en parrilla.

El último protagonista es «el pacificador». Es un personaje cambiante, usurpa muchas personas y responsabilidades. En una producción ejecutiva creativa, desde el máximo responsable al último asistente de producción hacen piña para que el documental de creación sea un formato reconocible, visible y artístico.

Si expresáramos esa jerarquía de personajes- tipo en la narratividad del documental, todos tendrían algo en común: empiezan a ganar en dignidad e integridad cuando son coherentes con sus aspiraciones, y ganan en esperanza y fortaleza interior. Entonces el público los aclama. El elemento base de la historia documental, el conflicto, da vida al drama y enciende las emociones: enfado, ira, frustración, dolor, menosprecio, traición, marginación, humillación. Todos son anclajes emocionales que, desordenados o no, estimulan el ritmo narrativo.

En este eneagrama no queda muy claro cuáles son los personajes negativos de la trama. Echamos de menos la adjetivación de «el villano» (aquí en una suerte de rasgos de tres, una mezcla del desafiador, triunfador e individualista).

En la narrativa convencional, el villano constituye al verdadero antagonista, el que encarna el mal, actos que impiden que alguien exprese sus verdaderos talentos. Incluyen los siete pecados capitales, soberbia, pereza, lujuria, envidia, gula, avaricia e ira. También el daño por irresponsabilidad. Pero el buen villano también es ambivalente, y es un rasgo interno, las curiosidades opuestas que hacen que el mal sea más insidioso porque está coloreado con matices de bondad.

Un artefacto de identificación narrativa de primer orden, que juega a la confusión persona/personaje es el videojuego. Ciertas aplicaciones o entornos pseudoinfantiles como «Second Life» han realizado una auténtica argamasa de elementos de ciencia ficción, porno light, violencia urbana, machismo soterrado y ficción de los comportamientos sociales. Una realidad «alterada» en toda regla, otra realidad virtual, magnética y tediosa:

Otro tipo de proyectos artísticos de más éxito en *Second Life* es el *Machinima*.

El *Machinima* es el arte de crear cortos de animación y piezas audiovisuales de otra índole a través de los motores de procesamiento de los videojuegos. A modo de premio (y de pausa) cuando el jugador termina con éxito un nivel, suele aparecer una animación lineal que continua el hilo narrativo del juego. ¿Qué ocurriría si nos adueñáramos de tales prestaciones para realizar un nuevo montaje de lectura más personal, con nuevos significados? ¿Y si además, a este, le acoplamos secuencias tomadas directamente de la acción ocurrida en el escenario interactivo de juego? El resultado es una animación construida por nosotros mismos actuando través de los personajes de los videojuegos. Saltar, disparar, esconderse, etc. Las herramientas de actuación de las que disponemos para construir una historia. A estas les sumaríamos las posibilidades que tal juego nos ofrece de controlar las cámaras, la iluminación e incluso el atrezzo y vestuario del personaje⁴⁸.

48 MORTIN PRADA, J. (2007). *Nuevas dinámicas artísticas en modo web*. Recuperado de http://www.google.es/url?url=http://medialab-prado.es/mmedia/9029&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=0CE0QFjANOBQrF-QoTCL30yYO6nsgCFYG_GgodY3IGcA&sig2=Map2tn1-ME0beiy6u5gF7Q&usg=AFQjCNE9EEjgxiAw7kD_uZ6gN177WdqXg

A diferencia de las experiencias pseudonarrativas de los videojuegos, las relaciones más dramáticas en nuestras vidas son transformativas. La gente que tiene influencia sobre nosotros nos puede romper en pedazos o hacernos crecer. Esta respuesta ante esa situación de novedad e incertidumbre es el Arco de Transformación. Nuestros protagonistas, héroes o villanos, pedagogos o individualistas, mentores o aprendices, podrán, o no, transformarse delante de las cámaras. En el fondo, todo se reduce a responder a tres preguntas mágicas:

1. ¿Quién quiere qué de quién?
2. ¿Qué pasa si no lo consigue?
3. ¿Por qué ahora?

2.2.4. Escritura dramatizada y subtexto

El documental de creación tiene una herramienta inigualable para elaborar contenido y empatizar, de manera soterrada, con el espectador. Es el subtexto, un concepto lingüístico, filmico y psicoanalítico.

William Layton lo define muy bien: «todo el mundo interior, emocional, social, instintivo o intelectual, en el que el texto es el pico de un inmenso iceberg, que guarda toda la riqueza de un personaje y de una situación».

Ese «pico» que asoma pero no explica, que se muestra pero no completa, es un arma poderosa para instrumentalizar y vehicular la obra artística. Entramos en el ámbito de la sutileza y la lucidez subjetiva, entendida ésta como esa clarividencia creadora que, al tiempo, analiza una obra artística para crear otra con su interpretación.

Un texto y una escritura documental no son algo rígido, duro o inflexible, sino algo dúctil, fresco, que florecen e irrumpen en cada secuencia, llenos de sorpresas y barnices distintos, que se van refrescando y recalculando a medida que avanzan. El subtexto en un formato narrativo audiovisual como el documental de creación es algo consustancial a él: una frase, un diálogo en imagen está en un discurso paralelo

con una acción de nuestro protagonista. El eco de esas palabras y de las imágenes concomitantes y superpuestas en un discurso documental tiene varias capas, puede leerse a distintas velocidades y ordenar los contenidos de forma diversa. El “leiv motiv” de un documental de creación puede entenderse, interpretarse, afirmarse o negarse, recordarse o, incluso, provocar ofensas e incertidumbres. Para los autores de un documental el subtexto es «ir más allá» de lo que nuestros protagonistas dicen, el contexto del diálogo puede asomar y las palabras pueden mentir, dudar o estar confundidas. Pero tiene un sentido lógico. Aunque el diálogo, las secuencias, las acciones y las reflexiones en off sean absurdas todo obedece a una estructura.

Una de las mejores definiciones del subtexto la realizó un dramaturgo y director de escena, Peter Brook: “El espacio que hay entre dos palabras es el subtexto. Es también el mundo interior, lo que no se dice”⁴⁹.

Esta instalación videográfica de Vladimir Bernechea, «Autorretrato», muy cercano a las posiciones estéticas del videoarte de los 80’s, encuadra en un artefacto mediático y, a la vez, familiar, la propia imagen mirándose a sí misma. La televisión. El receptor no existe, es un visitante de galería artística. El artefacto es el objeto artístico aislado en el suelo, desnudo, y la mirada es la del autor, encerrado en la maquinaria electrónica. Puro ejercicio de subtexto, ese «quien mira a quien», quien es el autor de qué obra, quien interpreta a qué y, sobre todo, que valor artístico o creativo tiene una propuesta tan íntima y embrionaria.



BERNECHEA, V. (2015) Autorretrato. Recuperado de <http://www.salazegers.uchile.cl/content/exposicion-subtexto-autorretrato-se-presenta-en-sala-isidora-zegers>

49 BROOK, P. (1968) *El espacio vacío. Arte y técnica escénica*. Madrid: Península. 1986.

También William Layton tiene su propia versión del reparto narrativo en la obra y puesta escena dramática. Elementos y teorizaciones absolutamente aplicables al trabajo artístico de un documental de creación: «El texto es el trabajo del autor, el subtexto del actor, y el de las intenciones del director». Se podría concluir que los autores del documental también se sirven del subtexto, esta vez, del que aparece subyacente en el rodaje y que se desvela en el montaje y la mezcla de sonido final.

Se podrían articular varios tipos de subtexto dramático, enumeradas, de alguna manera, en función de donde situemos la carga narrativa:

1. Todo el mundo interior del personaje y sus circunstancias.
2. Las razones secretas del personaje, que conscientemente, no quiere descubrir a los demás.
3. Las razones que el personaje se oculta a sí mismo, su inconsciente.
4. La ironía, la sátira, el sarcasmo, la hostilidad encubierta, el deseo de herir sin descubrirse.
5. Al escuchar, aquel que se produce en el interior del personaje al escuchar a los demás personajes, sus frases y su comportamiento.
6. Las reacciones que se producen durante los silencios.

Toda obra creativa está cimentada en el subtexto. Tanto el artista plástico, visual y autor narrativo trabajan desde la intimidad el subtexto. Por el contrario, el autor del documental de creación realiza este subtexto de forma pública: delante de las cámaras y de los protagonistas de la historia. Es un subtexto continuo, «in progress», que va evolucionando a medida que se va ajustando. Y, normalmente, hasta límites insospechados de elaboración y puesta en escena dramática.

2.2.5. Narrativa audiovisual del instante

Precisar con nitidez y exactitud los límites de una narratividad progresiva, como la que se produce en un documental de creación es una tarea muy laboriosa. La magia del instante que ansiamos registrar es algo evanescente, subjetivo, y, a veces, imperceptible. Ese momento de lucidez subjetiva, o clarividencia autoral, no siempre tiene lugar: los actantes no están libres de juicio, los medios técnicos son engorrosos y lentos, la puesta en escena, aun planificada, siempre es cambiante y caprichosa. Es un hecho artístico y narrativo muy próximo a la improvisación dramática.

Resulta muy esclarecedor recurrir a David Mamet, dramaturgo y, a la vez, cineasta. Escritor también y ensayista. Comunicador, y, en sus ratos libres, actor. En sus textos dramáticos y reflexiones afinadas sobre el hecho dramático y las limitaciones de la interpretación actoral, Mamet encuentra elementos y referencias cruzadas:

Es mucho más fácil escribir buenos diálogos que buenos argumentos (...)

Cuando escribo una obra teatral, empiezo desde dentro: escribo escenas, con personajes, pero no tengo ni idea de quienes son. Eso lo decido posteriormente. En cambio, cuando escribo una película, hago lo contrario: empiezo con la estructura y trabajo hacia atrás. Hay una razón para esas diferencias en el proceso creativo. El cine es, básicamente, un medio narrativo, en el sentido de transmitir la percepción de una persona, por ejemplo, la de la cámara. Sin embargo, el escenario es un medio dramático: los personajes interactúan y se producen fricciones porque quieren cosas que contradicen los deseos de los otros. El drama se encuentra en este cruce de opuestos (...). Apostar por lo romántico es por lo engañoso, lo ficticio, lo falso, mientras que la tragedia es un cántico a la verdad. El propósito del arte no es efectuar cambios sino deleitar⁵⁰.

Si tuviéramos que establecer un paralelismo con el documental... ¿Qué metodología creativa sería aplicable? ¿Una estrategia narrativa, como la del largometraje, o una estrategia dramática, como la del teatro?

50 MAMET, D. (2001) *Los Tres Usos Del Cuchillo: Sobre La Naturaleza Y La Función Del Drama*. Barcelona: Alba Editorial



CARTIER-BRESSON, H. (1932). *Hyères*. Recuperado de <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/10/21/hyeres-cartier-bresson/>

Una escalera fotografiada por Cartier- Bresson, un callejón, una bicicleta que pasa. «Hyères», es el nombre de esta obra fotográfica de 1932 que retrata un segundo mágico: el movimiento detenido de una rueda cualquiera de un ciclista anónimo, la imagen que envuelve en el espacio a un ser humano diminuto en la espiral arquitectónica de unos peldaños que se retuercen. Una barandilla imposible, una mirada desde arriba, alguien que pedalea. Que vive. Una mirada que contempla, que dispara una foto. Que captura la fugacidad.

Los dramaturgos, artistas plásticos y cineastas, y, en consonancia, las obras de teatro, los lienzos y piezas escultóricas, las películas y los documentales se esfuerzan por imponer orden en un estado de desorden. Su trabajo consiste en observar y representar la decadencia, mostrar cómo conduce a su conclusión de reposo. Entre la moraleja de los cuentos y el melodrama:

En el teatro, la excelencia es el arte de saber regalar. El actor excelente no se esfuerza en fijar, codificar, sino en crear para el instante, libremente, sin detenerse a corroborar lo que acaba de hacer ni apreciar la creación⁵¹.

51 MAMET, D. (1994). *Una profesión de putas*. Madrid: Editorial Debate

La creación para el instante, la contemplación artística, la elaboración narrativa, la praxis filmica... todos son buenos ingredientes para un buen plato: el documental de creación. Una labor pedagógica y artística al mismo tiempo: proporcionar al espectador la posibilidad de entrar en comunión con lo más esencial de la vida y su representación en imágenes: vivimos en un plazo temporal, ignorando esa caducidad, en una sucesión de acciones que emulan todo tipo de emociones contrapuestas, como el fracaso, el éxito, el amor y el desarraigo ¿Cómo se puede vivir en un mundo en el que estamos condenados a morir?

Todo trabajo creativo exige reflexión: comparar, cavilar, equivocarse, retroceder, vacilar, partir de cero. (...) El escultor afirma que la elección del material modifica continuamente su creación; el material vivo de los actores es hablar, sentir y explorar: ensayar en pensar en voz alta (...)

En los ensayos se plantea continuamente el problema de la inocencia y de la experiencia, de la espontaneidad y del conocimiento⁵².

Un acto espontáneo de creatividad que no está reñido con el conocimiento, parece indicarnos la experiencia dramática. Del mismo modo, David Mamet nos advierte del pulso entre crear y conservar, entre innovar y fijar como establecido.

Una experiencia dramática preocupado por lo mundano puede informar, pero no liberar; una experiencia preocupada esencialmente por la política estética de sus creadores puede divertir o enojar, pero no iluminar. El impulso artístico (el impulso de crear) se convierte en impulso institucional (de conservar) y ambos son antitéticos. Se puede conservar Filosofía, Moral, Estética⁵³.

52 BROOK, P. *Op. cit*

53 MAMET, D. (1994) *Op. cit*

2.2.6. Ejes y estructuras de la escritura audiovisual

La escritura del documental de creación obedece a un mandato autoral: evitar lo obvio, el cliché, lo que se decide que es interesante de un modo convencional. Exige un proceso intelectual y artístico específico: que la mente salga de sí misma para enfrascarse en una tarea, es decir, desarrollar una auténtica creatividad. Es decir, buscar nuevos elementos de análisis relacional y, lo que es más importante, diseñar una historia, un «leiv motiv» que posea una adecuada «traducción» en imágenes.

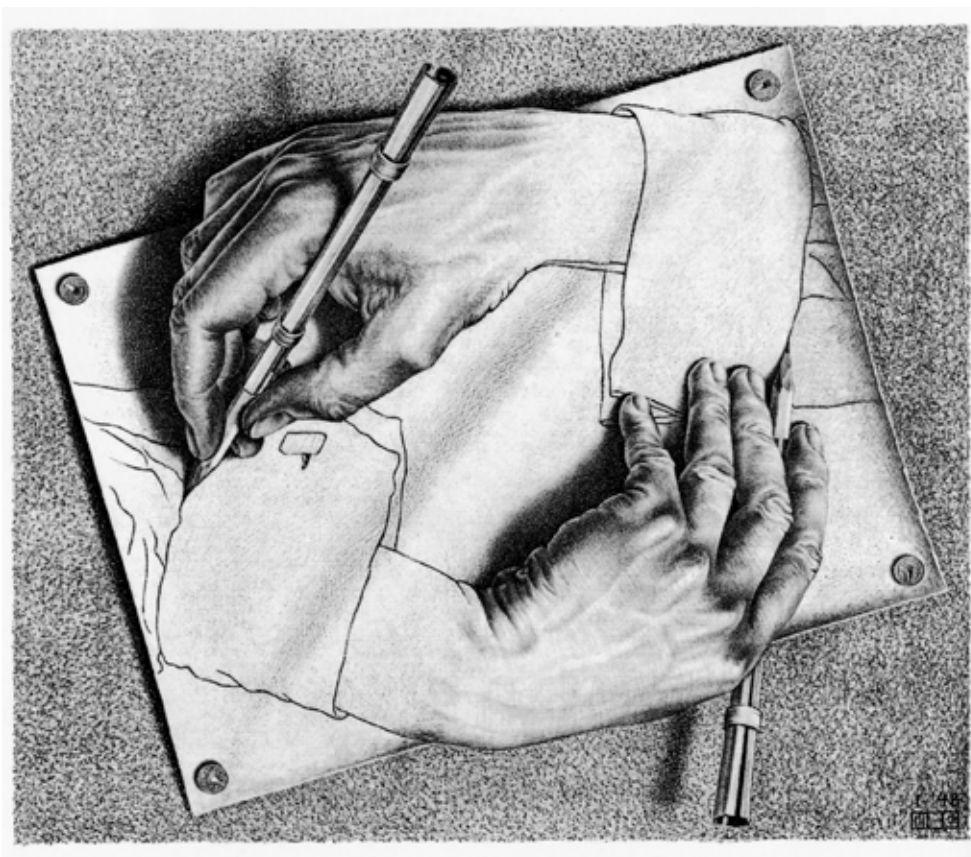
Todos deberíamos procurar ser realizadores de documentales. Los documentales toman materiales básicamente no relacionados y los yuxtaponen con el fin de inspirarle al espectador la idea que el cineasta quiere transmitir. Es la técnica de la yuxtaposición de imágenes sin inflexiones para que progrese la historia (Eisenstein)⁵⁴.

Una sugerencia artística que recogemos al vuelo: todos deberíamos hacer documentales. Tal vez el dramaturgo americano se sienta cómodo con este formato narrativo, pero resulta más objetor y crítico con el medio de difusión mediática habitual: la televisión. Según este ensayista, hay una auténtica fractura en este medio audiovisual entre la autoría y la evaluación creativa de los documentales.

Si el propósito de la televisión es hipnotizar, arrullar, seducir al espectador, poniendo la información por encima de la sugestión y la celebración, el eje de guión, la estructura están claros: vendamos un objeto de consumo cultural instantáneo, fugaz y bien envuelto. ¿El resultado? El héroe de la televisión no es el héroe del espectáculo (el guionista, el realizador) sino el piloto de la tecnología, el productor, el promotor, el envasador. Los contenidos esenciales del documental de creación se diluyen en una dinámica, farragosa y complicada, de exigencias burocráticas vinculadas a los estudios de audiencia, las parrillas de emisión y la consideración relativa del interés público.

54 MAMET, D. (2001). *Los Tres Usos Del Cuchillo: Sobre La Naturaleza Y La Función Del Drama*. Barcelona: Alba Editorial

Debemos, pues, olvidarnos de estructuras interesadas y caducas y retornar al magma original del documental: registrar a gente realizando acciones creativas, extraordinarias y conmovedoras, de la forma más simple posible, es decir, contar una historia. El documental de creación podría recuperar así la estructura de toda forma dramática: «La estructura de toda forma dramática debería ser un silogismo: Si ocurre A (planteamiento o creación de una situación de desorden), entonces sucederá B (la entropía alza su cabeza correctora y se alcanza de nuevo una situación de reposo)»⁵⁵.



M.C. ESCHER, M.C. (2008). *Manos dibujando*. (Dibujo). Recuperado de http://www.fotolog.com/soul_art2040/49353790/

M.C. Escher establece un sugestivo diálogo en este dibujo a dos manos. Entre caricia imposible y abrazo, dos manos que se escriben y dibujan al tiempo, que, en un orden y estructura perfectos, se perfilan y corrigen mutuamente. Es un dibujo magnífico para explicar la escritura colectiva, el trabajo colaborativo de los guionistas,

⁵⁵ *Ibid*

de los investigadores, de los académicos, de los escritores, de los artistas plásticos. De todos los creadores que colaboran en un trabajo colectivo, de envergadura, y que, a ratos resulta invisible: una escultura monumental, una videoinstalación de un estadio de fútbol a escala, un largometraje de ficción, una serie de ficción histórica para televisión o un documental de creación.

Existen varios patrones de escritura y de estructura audiovisual. Y de todos bebe el formato documental. Una apuesta mítica es «El viaje del escritor», de Christian Vogler. Sus líneas maestras entroncan con las peripecias de los héroes griegos y divide la acción mítica en umbrales temporales. Su orden estructural del relato seguiría las siguientes pautas:

- a) Primer Acto: la partida, la separación. El mundo ordinario, la llamada de la aventura, el rechazo de llamada, el encuentro con el mentor, la travesía del primer umbral.
- b) Segundo Acto: el descenso, la iniciación, la penetración. Las pruebas, los aliados, los enemigos; la aproximación a la caverna más profunda, la odisea (el calvario); la recompensa.
- c) Tercer Acto: el regreso. El camino de vuelta al hogar, la resurrección y el retorno con el elixir.

Lo descubre y describe Vogler como una especie de relato circular:

En cualquier historia del héroe que se precie, es un viaje en el que crece y sufre cambios, viaja de una manera de ser a la siguiente, de la desesperación a la esperanza, de la debilidad a la fortaleza, de la locura a la sabiduría, del amor al odio y nuevamente de vuelta⁵⁶.

Finalmente, y descendiendo a la parte más rudimentaria de la estructura, nos fijamos en la escritura, en el lenguaje, en las mínimas unidades de significación de nuestro relato documental. También en este orden, lo creativo pasa a un primer plano. En «El grado cero de la escritura» nos lo señalaba, con tino, Roland Barthes:

⁵⁶ VOGLER, C. (2002) *El viaje del escritor*. Italia: Man non troppo.

No hay lenguaje escrito sin ostentación. ¿Qué es la escritura? Es el área de una acción, la definición y la espera de un posible. Es una función: es la relación entre la creación y la sociedad. La escritura es ese compromiso entre una libertad y un recuerdo... Toda escritura tiene una mirada de intención que ya no es del orden del lenguaje⁵⁷.

2.2.7. Análisis y construcción dramática: el paradigma psicoanalítico

Cualquier relato, audiovisual o no, tiene reminiscencias oníricas. Si «el sueño es una realización de deseos», como afirmaba Sigmund Freud, las imágenes de un sueño son extremadamente útiles para la representación creativa en el documental de creación. Estas impresiones oníricas son muy variadas pero casi todas carecen de inflexiones. Es su yuxtaposición lo que da fuerza al sueño.

El terror y la belleza del sueño nacen de la conexión de aspectos de la vida que no tenían relación entre sí. El sueño y la película, el guión, son yuxtaposiciones de imágenes que pretender interpretar la vida, la realidad. Casi idéntica estrategia que el guión del documental.

El paradigma psicoanalítico es la tendencia dramática en pequeña escala: ya que los sueños, el relato y el drama son lo mismo. El psicoanálisis es una herramienta absoluta, una de las mejores y más reveladoras en el campo artístico, para construir una realidad representada. Es innegable la capacidad de los sueños para asustar, instruir, divertir, y perturbar al individuo objeto de análisis. La ciencia del psicoanálisis aproxima y encuentra acciones e imágenes aparentemente inconexas dentro de un tema unificador, sencillo y oculto. La interpretación psicoanalítica ordena los conflictos, amalgama las relaciones antagónicas y cierra el discurso de la disfunción cerebral. También de la comunicativa.

57 BARTHES, R. (1997) *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI

El psicoanálisis, como ciencia del pensamiento es la inversión perfecta del proceso de un documental de creación: como el psicoanalista, el guión de un documental restaura el orden, cierra el círculo y el discurso. Descubre la falla... y la arregla. Sería Jacques Lacan el que nos advierte del poder del lenguaje y, sobre todo, de la retroalimentación entre el deseo y las palabras:

El deseo es, propiamente, la pasión del significante, es decir, el efecto del significante en el animal al que signa, y en el cual la práctica del lenguaje hace surgir un sujeto -un sujeto no simplemente descentrado, sino condenado a sostenerse tan sólo con un significante que se repite, es decir, a sostenerse dividido. De allí la fórmula: el deseo del hombre (por así decir) es el deseo del Otro. En el Otro está la causa del deseo, de donde el hombre se desprende como resto. Todo esto se enuncia en una serie científica a partir del momento en que hay una ciencia del lenguaje tan fundamentada y segura como la física: la lingüística -así se llama esta ciencia- ha alcanzado este punto, y se la considera ahora en todas partes en el campo humano como una ciencia piloto⁵⁸.

Respondemos a una obra artística en la medida en que se corresponde con nuestra vida onírica. La vida de la obra es la vida del inconsciente, el protagonista de cualquier relato audiovisual nos representa a nosotros mismos y la acción principal de la obra constituye el tema del sueño o del mito. La obra es la búsqueda de una solución. Pero esa personalidad del personaje, simbolizado en nosotros mismos, no es lineal ni única, es múltiple.

Siguiendo los patrones de «Análisis Transaccional» de Eric Berne, los actantes de los documentales, así como sus autores, podemos mostrar tres tipos distintos de comportamientos: Según Eric Berne, fundador del método de «Análisis Transaccional»

En cada ser humano coexisten tres personalidades distintas: el padre, el niño y el adulto. Desde su infancia todo sujeto ha ido interiorizando, por consiguiente,

58 LACAN, J. (1966) «Breve discurso» en la O.R.T.F. en *Intervenciones y Textos II*, pp 38-39. Buenos Aires: Manantial.

tres tipos de comportamiento. Los padres le han impuesto ciertas normas de un modo coercitivo para respetar las normas de la convivencia social. El componente infantil de la personalidad incita al descubrimiento y a las aventuras, otorgando prioridad a la espontaneidad, a la intuición y a la imaginación. Mientras que el componente adulto se corresponde a la parte racional, ponderada y previsor. Según tal análisis, en cada momento de la vida alguna de estas personalidades toma preponderancia ⁵⁹.

Esta alteración o simultaneidad de personalidades de nuestros protagonistas facilitan la producción creativa. Cuantas más «capas de comportamiento», más yuxtaposición narrativa. Y mayor exigencia de representación.

Este montaje fotográfico de David Olier «Los sueños», revelador del paradigma psicoanalítico, es una obra de pura inspiración daliniana: bombillas por doquier colgando del cielo, todas apagadas y una iluminando un campo en barbecho, sembrado de hierbajos. Una cama/diván en el centro del paisaje, entre neblinas matutinas. La evanescencia del discurso onírico, el sueño como realización de deseos. Un dormitorio al raso, una cama fuera del dormitorio, varios objetos en aura. La representación imaginada del inconsciente.



OLIER, D. (2015). Los sueños. El rincón de Cabal. Recuperado de <http://cabaltc.com/escritura/escritura-creativa-pt-ii/>

Un inconsciente creativo, pero que, en ocasiones, no es transparente, al contrario, puede tener gradación del conocimiento, y llegar a ser traslúcido, incluso oscuro. Este desorden interno es privativo, entre otros, del sentimiento y poesía místicos. No podemos hablar del paradigma psicoanalítico y su vinculación con la escritura del documental de creación sin hablar de un poeta religioso que, incansable, no dejó de indagar sobre la creatividad y la «oscuridad» de sus designios: San Juan de la Cruz.

59 GUBERN, R. (1973) La mirada opulenta Exploración de la iconostera contemporánea. Barcelona:Gustavo Gili

«En una noche oscura del alma», el genial poeta español ahonda en el misterio de la creación, del conocimiento y del amor místico. Nos lo explica en verso y en prosa:

Estar a oscuras, porque estoy privado de la luz de las causas y de los fines; estar en tinieblas me ocurre porque me ciega mi apego a las cosas y el desorden que provoca. La mayoría de las veces estoy en la oscuridad misma de mi deseo. Pero también a veces hay otra Noche: sólo, en la posición de la meditación, pienso en el otro con calma, «estoy a oscuras», estoy ahí, instalado simple y apaciblemente en el interior negro del amor.

Y en versos rimados, en una lira, su famosa reflexión sobre las fases espirituales del individuo, la oscuridad de los deseos, la soledad de las pasiones... y de la escritura.



San Juan de la Cruz. Alba de Tormes. Carmelitas Descalzas. Recuperado de <https://soloconamor.wordpress.com/2010/12/14/en-el-calendario-san-juan-de-la-cruz/>

1. En una noche oscura
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

2. A oscuras, y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡Oh dichosa ventura!
a oscuras, y en celada,
estando ya mi casa sosegada⁶⁰.

Un dibujo hecho retrato de uno de los Maestros del Misticismo español del siglo XVII. Esa tensión espiritual está representada aquí con una pose hiératica, la figura de San Juan apoyándose en los dos instrumentos creativos del clérigo santo: la pluma, la escritura poética, y el libro entreabierto, con el dedo índice marcando una página, la lectura de los amanuenses religiosos. La mirada ausente, casi bizca, a algo o alguien fuera de cuadro. El trance místico, la actitud contemplativa, ascética del poeta, frente al misterio, el recogimiento del clérigo. Una dicotomía absolutamente creativa.

60 SAN JUAN DE LA CRUZ . Siglo XVI . *Noche oscura del alma*

2.3. El documental de creación como expresión del rol de artista

El documental de creación, tras el análisis exhaustivo de los temas previos, evaluación creativa del formato, la relación biunívoca de realidad/ ficción, verdad/verosimilitud, personaje/persona, la importancia del subtexto en la escritura, la apreciación de una narratividad audiovisual y la simbiosis con el paradigma psicoanalítico, se asoma a otra línea de investigación: el documental de creación como expresión del rol del artista.

Como analizaría Vattimo en varios ensayos acerca de la interpretación de la cultura, el «pensamiento débil» va tomando terreno, va instalándose en el alma humana y sus expresiones artísticas a partir de la disolución de una burbuja: el principio heideggeriano de la realidad. Esta reflexión abunda más en la necesidad de conocer un formato narrativo que tiene en su instinto la representación de esa misma realidad devaluada.

El pensamiento débil plantea, efectivamente, una ética de la tolerancia: hacemos una interpretación de la cultura que toma como modelo la historia del ser de Heidegger con el propósito de debilitarlo, de reducirlo. El pensamiento débil es una anarquía no sangrante. Se trata de propiciar áreas de libertad para los sujetos débiles, de emancipar al hombre. La idea de la desorganización de la sociedad se inició en mí a partir de un progresivo deterioro del principio de la realidad. Es falso eso de que el pensamiento débil es resignado, indiferente. Yo diría, en todo caso, que es ascético⁶¹.

Esa visión «ascética» del pensamiento y de la representación es un principio activo del documental de creación. Estamos en plena búsqueda de un ideal artístico, de una estética de la comunicación y de una interpretación creativa de la sociedad.

El rol de artista es algo evaluable, con visibilidad y, por supuesto, un paradigma de pensamiento y crítica. Como diría el escritor Antonio Muñoz Molina, debemos recuperar el aliento artístico y conectarlo con el saber científico:

61 MARTIN, C. (14 de Junio de 1989). Vattimo: «El pensamiento débil es una forma de anarquía no sangrante». *El País*

De un momento a otro la desolación se ha convertido en fervor y la esterilidad en deslumbramiento (...) La inspiración es un soplo. Las imágenes que aluden a esa experiencia contienen el aliento y también la luz: la claridad súbita que revela lo hasta entonces oculto". Uno no escribe para contar lo que sabe, sino para saber lo que cuenta. El máximo desaliento había precedido a la mayor enajenación creadora. (...) La capacidad de imaginar lo que nunca antes ha existido. Una de las maravillas de vivir en estos tiempos es la posibilidad de asistir a la confluencia entre la poesía y el conocimiento científico⁶².

Esta tesis plantea dos trabajos de caso, dos documentales de creación realizados a dos artistas muy distintos. Dos miradas, dos visiones sobre el mundo del arte y la praxis creativa.

2.3.1. Antoni Muntadas, artista visual. Empoderamiento

La superación del modernismo en la evaluación estética de arte, comienza por un enunciado clásico de Hegel:

La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema (...) La impresión que nos producen y lo que suscitan en nosotros ha todavía menester un criterio superior y verificación diversa. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello ⁶³.

Es decir, la obra artística requiere también interpretación. La producción creativa se propone como algo más allá que el placer derivado de su confinamiento teórico y práctico en el terreno de su representación. Los creadores empiezan a producir obra artística y, al tiempo, hablar de ella, teorizar, compartirla en red, buscar un *feed back* y reciclar esa respuesta del público, si hablamos de obra de arte en un Museo o espacio público, o de la audiencia, si hablamos de una película o documental de creación proyectada en una sala de exhibición o visionada en el salón de tu casa. Toda esta interpretación de la obra artística, hegeliana o no, empieza a formar parte de la propia obra creativa. Una suerte de bucle.

62 MUÑOZ MOLINA, A. (2012). «El chispazo». *El País*, Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/11/actualidad/1334142105_573404.htm

63 HEGEL, GWF. (2007) *Lecciones de estética*, op. cit., p. 13. Madrid: Akal

Hay autores que se resisten firmemente a esta tendencia, a esta «teorización continua» de los nuevos lectores, intérpretes de la cultura resuelta como objeto de consumo masivo. Todavía más, encuentran esta moda estética poco o nada ingenua, contenida en una especie de pensamiento único controlador y peligroso, de las élites políticas. Es el caso del escritor, dramaturgo y cineasta norteamericano David Mamet:

En el arte, nos encontramos en medio de una moda de lo verdaderamente decadente: lo destructivo en lugar de lo regenerativo, la introspección en lugar de la mirada al exterior, lo elitista en lugar de lo popular. No se puede sostener sobre sus propios méritos como obra de creación personal, en su lugar, apela a un prejuicio o predilección compartido con el público. Esta apelación tiene carácter político, impulso político, surge del afán de controlar las acciones de los demás. Es todo lo contrario del impulso artístico, que consiste en expresarse uno mismo sin reparar en las consecuencias.⁶⁴

Ese «control de las acciones de los demás» tiene un precio artístico. Y el control de la información, en sus contenidos textuales y mandatos de innovaciones tecnológicas, también. Antoni Muntadas es un artista visionario que ya interpeló a todo tipo de medios de comunicación masivos y espacios de megalomanía artística y política cuando sacó de contexto todas las tendencias estéticas al uso. Este artista visual maneja el concepto de «subjetividad crítica» a la hora de hacer autoanálisis de su obra. Lo entiende como un proceso de creación continuamente «in progress» donde se desvelan, exhiben y denuncian todo tipo cuestiones que debilitan el conocimiento del ser humano y que favorecen la obra de arte como pieza de consumo.

El trabajo creativo de Muntadas es una metáfora acertadísima sobre la evolución del pensamiento filosófico de nuestro tiempo y ha ido representando mediante múltiples formatos, vídeos, instalaciones, fotografías, grandes carteles y anuncios, intervenciones urbanas, propuestas y de programas de televisión alternativos todo tipo de imágenes

64 MAMET, D. (2001). *Los Tres Usos Del Cuchillo: Sobre La Naturaleza Y La Función Del Drama*. Barcelona: Alba Editorial.

descontextualizadas para “mostrarnos críticamente” y de forma subjetiva, los medios de comunicación, el poder, el espectáculo, la traducción o el sistema del arte. Como buen heredero de la razón crítica de Kant, a Muntadas le viene bien sistematizar por antagonismos. Es el paisaje vital donde, como bien dice Kant, nos sentimos «vulnerables»:

El arte, la creatividad, es la comprensión y el alivio del sentimiento personal de vulnerabilidad, que invariablemente acompaña al reconocimiento de la realidad impersonal, eso en donde vivimos. No implica solamente un sentimiento de la armonía interna, sino el interjuego libre y sin estorbos de la imaginación y el entendimiento.⁶⁵

Muntadas se siente cómodo usando artísticamente ciertas dicotomías, ciertas miradas dobles y antagónicas sobre la realidad: expresa lo privado y lo público, lo histórico y lo actual, lo abierto y lo cerrado, la velocidad y el freno, el original y la copia, lo masivo y lo elitista, el dentro y el fuera, pero sobre todo, el «entre», los intersticios de la imagen, de la realidad. «¿A qué estás mirando?» Nos cuestiona continuamente en su obra. El paisaje que escupen los medios de comunicación social es público pero la respuesta debe ser personal, y la información es un medio de defensa. La belleza depende de la fibra que toca. Siempre que la información, los códigos narrativos o los productos comunicativos no escondan una censura. En palabras del propio Muntadas, publicadas en el año 2003:

Creo por mi parte que una obra de arte solo existe si se la mira, lo que es igualmente válido para la arquitectura y la música. Cumplir este ciclo es importante pero las motivaciones y las decisiones que lo interrumpen pueden ser numerosas y no siempre claras. La censura es, en la actualidad, más sofisticada también porque los censores son más conscientes y utilizan todos los medios de los que disponen para no hacerla demasiado evidente, para camuflarla y continuar ejerciendo así el poder.

65 KANT, I. (1986) *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Obtenido de <http://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/viewFile/165469/376457>

Un poder enfrentado, en palabras de este creador, a la visibilización o no de ciertas obras artísticas. Si consultamos el contenido semántico del vocablo «empoderamiento» en la RAE, el resultado es poco o nada difuso: «hacer poderoso o fuerte a un individuo o grupo social desfavorecido». En un símil estético, una aproximación teórica con necesidad de matización y explicación posterior, podríamos decir que, llegado a este punto, Muntadas revela un conjunto de obra creativa y autoanálisis científico y expandido, con tintes de empoderamiento artístico. Todos los proyectos que emprende, a largo plazo, simultáneos en distintos contextos y entornos artísticos, intervenciones y exposiciones, obedecen a una praxis artística clara: la simbolización y demanda creativa de participación estética del espectador en su obra artística, el rechazo a los clichés comunicativos y la necesidad de entender el contexto social de los nuevos parámetros artísticos y comunicativos. Sus obras, «artefactos antropológicos» en sus propias palabras, hablarían por sí solas.

Hay varios ejemplos claros de la respuesta de la crítica artística a sus propuestas creativas. En la instalación y, al tiempo, proyecto inacabado e inabordable de Internet «The File Room», (el Archivo) en 1994, el artista propone, no sólo catalogar la información, archivar datos múltiples, almacenar fuentes de conocimiento y priorizar listas de búsqueda a las maneras de las grandes corporaciones de la red como *Google* y compañía sino buscar los «entresijos» de los filtros de búsqueda, indagar sobre la libertad de expresión en la red y, sobre todo, establecer un cauce de denuncia activa e ilimitada de actos de censura planetaria.

Un acto y proyecto artístico, sí, pero de indudable reclamo social y potencial de debate político. Cylena Simonds escribía:

Posiblemente, *The File Room*, «un archivo en proceso informático de actos de censura alrededor del mundo», era una de las pocas obras del momento en las que las nuevas tecnologías computacionales se habrían puesto al servicio de un asunto político, el derecho a hablar.⁶⁶

66 GUASCH, A.M. (2003). *Muntadas y el archivo: The File Room*, entrevista con Christophe Kihm para la edición especial. Vol 26 nº 9 Obtenido de http://issuu.com/jorgeblascogallardo/docs/errata_1_jorge_blasco

En este sentido podemos concluir que «The File Room». de Muntadas nos invita a pensar no solo en los usos sociales de las nuevas tecnologías, sino sobre todo en sus usos políticos y en cómo la censura es, y seguirá siendo, un elemento clave para los que instrumentalizan el poder. En palabras del propio artista: «El archivo hay que activarlo. La acumulación de material no sirve por sí sola. Lo importante es el editing». Es decir, el poder de establecer una elección en el montaje de imágenes y su difusión mediática, así como unas líneas de discriminación, incorporación o exclusión de los materiales de archivo.

En un sentido aproximado de la evaluación y disensión de los parámetros artísticos convencionales, Isidoro Valcárcel Medina, Premio Nacional de Artes Plásticas 2007, insinúa, igual que la propuesta creativa de Muntadas, la necesidad de superación de la figura de lo que él ha convenido en denominar “espectador suspenso”, la necesidad de vehicular un tránsito de la idea de público como víctima propiciatoria de la circunstancia cultural a la convicción de crear espectadores “revolucionados” por lo que ven:

De una manera oficial, hoy el arte es una materia de contemplación. Podría decirse que se ha conseguido que la barahúnda de los espectadores constituya una fuerza real en el mercado, sea éste político o económico. He aquí cómo yo me veo en el trance de hablar de algo que es falso por principio...; de una de las personas que son un simulacro de su propia naturaleza...; de una estructura que se mantiene a costa de tergiversar la idea misma de la creatividad (idea que es equivalente a la del arte a la acción)... Y como he dicho que arte es, inevitablemente, acción, el espectador resulta ser un ente ficticio que permanece sentado mientras se mueve.

Un arte móvil, evolutivo, disconforme e indócil no puede tener espectadores, y éstos, o se convierten a su vez en creadores revolucionados por lo que ven, o se alejan a otros campos más cómodos, en los que su afición no pase de ser eso: afición, pero no acción. La expectación, en sí misma, se fomenta o se amaina no por el carácter del arte del momento ni por el estímulo creativo, sino por una difusa y ajena conveniencia social. No hay espectadores natos, sino víctimas propiciatorias de la circunstancia cultural⁶⁷.

67 VALCARCEL MEDINA, I. (6 de febrero de 2012). *El espectador suspenso*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://notocarporfavor.wordpress.com/2012/02/06/el-espectador-suspenso-de-isidoro-valcarcel-medina/>



VALCÁRCER, I. (2012) Libro artístico *llimit* para Ivory Press. Recuperado de <http://www.ivorypress.com/es/content/isidoro-valc%C3%A1rcel-medina>

Esta obra conceptual, «llimit» fue creada por Isidoro Valcárcel Medina, para *Ivory Press*. Es un Libro de Artista que explora la contraposición entre los conceptos «limitado» e «ilimitado», y pone en cuestión al mismo tiempo los términos «seriación» y «exclusividad», recurrentes en el mundo del arte. El creador creó solo 11, nueve ediciones y dos pruebas de artista, y consta de 500 páginas. El contenido de estas páginas es únicamente su numeración, correlativa volumen tras volumen desde la página 1 hasta la 4.500. Este paginado está escrito con numeración ordinal en distintos 58 idiomas. Una reflexión del libro y la palabra como objetos artísticos.

Del mismo orden que las reflexiones artísticas de Muntadas e Isidoro Valcárcel, Jacques Rancière también teoriza sobre la conveniencia o no de adjetivar a la obra de arte como política, no sólo por sus contenidos, sino por su propia estructura y su inscripción como tal dentro de un sistema simbólico y cultural y específico. La efectividad del arte sería plausible en la medida de que fuera capaz de invocarnos la posibilidad de otro mundo y de reconfigurar el reparto de lo sensible. La obra de arte, imagina, con poder de rediseñar las estructuras establecidas y abrirnos con ello la posibilidad de trazar nuevas formas de convivencia, solidaridad y trueque social.

2.3.1.1. La hibridez como instrumento artístico: el contexto social

Muntadas acierta de nuevo al incorporar términos científicos a las evaluaciones y diagnosis estéticas del mundo del arte. Del 11 de febrero al 31 de marzo de 1988 propone la exposición «Híbridos» en el *Centro de Arte Nacional Reina Sofía* de Madrid. Como siempre, nos lo explica desde una interdisciplinar visión, que aúna la reflexión antropológica, la metodología científica y la subjetividad crítica estética:

En botánica y en genética se utiliza el híbrido como la unión de dos elementos distintos que producen un tercero que a su vez es distinto de los que procede. Yo no me refiero a uno u otro medio. Me interesa esa inclasificación de la obra creativa. Parto del hecho de que son trabajos que fuerzan al espectador a organizar y filtrar su propia información, como ocurre cuando vemos una instalación. Para mí es una pieza orgánica”: entrará la temperatura exterior, el ruido urbano y el aire fresco, la luz, etcétera⁶⁸.

Muntadas, en ese afán de definición y reciclaje artístico de lo híbrido, insiste en esa superposición y solapamiento de las tres esferas o hábitos que asienta sus creaciones: la confluencia entre las artes plásticas, ciencias sociales y medios de comunicación, tanto impresos como electrónicos. También resulta evidente una actitud híbrida el propio proceso de realización de sus obras artísticas y de los materiales, soporte y medios que se utilizan: imágenes videográficas, fotografías, diapositivas, textos, libros, monitores, espacios arquitectónicos y urbanísticos.

Pero, indudablemente, su rasgo más híbrido es la heterogeneidad y multiplicidad de los circuitos de difusión y de comunicación con el público, que van desde la televisión, las galerías de arte, los festivales, los museos los eventos artísticos de primer orden como la *Dokumenta* de Kassel o la *Bienal de Venecia* y los trazos artísticos permanentes e imborrables de Internet. Y las intervenciones en espacios abiertos

68 PEREZ ORNIA, R. (6 de febrero de 1988). Las instalaciones de Antoni Muntadas. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1988/02/06/cultura/571100407_850215.html

y públicos, tanto en una localidad de veraneo de la Costa Brava, Cadaqués, como en las *Ramblas* barcelonesas, como en el propio Hospital reciclado a Museo que configuró y diseñó Sabatini para el *Centro de Arte Reina Sofía*. En su línea de esa «ecuación de la realidad», entendida como una distancia ontológica para poder retratarla, Muntadas plantea la creación de una obra específica, una instalación referida al marco concreto donde tiene lugar.

«Situación 1988», la instalación creada in situ para la exposición “Híbridos” es una evocación constante del espacio sanitario: se fotografía, hasta la saciedad, y se exhibe como objeto artístico, casi duchampiano, los dispositivos de climatización, seguridad, iluminación y acústica del antiguo centro clínico. Objetos no artísticos, residentes en un recinto con un nuevo contexto artístico son transformados, integrados en la exposición en fotografías de gran formato: extintores, ventanas y reguladores de aire acondicionado. Muntadas reivindica la hibridación de los objetos, la nueva aura de la cotidianidad transformada.

2.3.1.2. Reapropiación y creación de nuevas poéticas

Muntadas y sus instalaciones monumentales realizan un recorrido reverencial por los espacios fuera de contexto, sobre todo los de las altas esferas financieras, comunicativas y políticas. Uno de sus trabajos más emblemáticos y de gran potencia visual es «The Board Room» (Sala de Juntas o Consejo de Administración), exhibida en 1988 y de enorme impacto artístico.

Una reappropriación del espacio de los negocios ataviado de ritual religioso, una nueva poética del contraste, que ensambla monitores de televisión, la tecnología más vanguardista de la época, con retratos alineados de líderes políticos y espirituales planetarios. Y se los incrusta en la boca. Esos trece cuadros podrían aludir a algún número quimérico, podría ser una puesta en escena de un encuentro templario, por ejemplo.



MUNTADAS, A. (1988) *The Board Room*. (Videoinstalación). Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/antoni-muntadas-entrebetween>

En la imagen de la fotografía, los elementos del montaje de esta instalación videográfica: 13 fotografías, extraídas de la Prensa, ampliadas, y coloreadas por Muntadas, de 13 personajes significativos en EE UU. Un pequeño monitor colocado en la boca de los personajes transmite una información exhaustiva sobre ellos: sus discursos, mensajes, fotografías... Del Papa de la época, Juan Pablo II, al Ayatollah Jomeini, el imán yihadista de Irán o el reverendo Ike, un reputado tele evangelista.

En septiembre de 1988 llega esta pieza artística a Barcelona en una exposición, «Videoinstalaciones, pasajes e intervenciones en el Palacio de la Virreina» procedente del *Massachusetts College of Art*, en Boston, el *Power Plant* de Toronto y Rennes, Francia. La apuesta artística de este inmenso Consejo de Administración videográfico fue recogida en la prensa catalana como «un montaje sobre el uso de la palabra»: «Muntadas ha realizado asimismo un trabajo semántico «aislando», como él dice, algunas de las palabras más repetidas, que aparecen superpuestas en las pantallas. Estrategia, poder, dinero»⁶⁹. Vocablos repetidos por los actantes del poder de la época, políticos, líderes espirituales, financieros y yuppies.

69 MORA, R. (4 de septiembre de 1988). «Muntadas presenta en Barcelona un montaje sobre el uso de la palabra *The board room*». *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1988/09/04/cultura/589327205_850215.html

Inquieta Muntadas en las mismas reflexiones estéticas y economicistas de Walter Benjamin, y su obra «El autor como productor», de 1934. Consideraba este teórico del arte que la noción del espectador está desvirtuada, y, al tiempo, deriva de la malformación del mundo de la creatividad en que vivimos, en el que se da por supuesto que unos producen y otros consumen. Todo espectador es, pues, un actante pasivo, según Benjamin. El dilema social y artístico transita entre aquellos que adoptan la figura paternalista de quienes denuncian a través de la toma de voz de los otros y aquellos que se dirigen hacia la construcción de espacios más igualitarios trabajando en la transformación del status quo que formulara Foucault: como un instrumento para los que luchan, resisten y ya no soportan por más tiempo el orden desequilibrado de lo existente.

Antoni Muntadas es un artista visual que pertenece al segundo orden, de los que construyen, establecen puentes de diálogo, discusión y referencialidad cruzada. Su estética, su praxis artística, tiene que ver con la corriente «situacionista» de Guy Debord, quien con su ensayo «La Sociedad del espectáculo», criticaba la imagen como epicentro de toda actividad económica y social.

Entre alguna de sus fundamentales contribuciones en la historia de las producciones artísticas destacamos el *détournement*, como una estrategia de desviación de una imagen o texto preexistente, como una posibilidad artística y política de utilizar algún objeto creado por el capitalismo: distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico⁷⁰.

Muntadas adopta las herramientas estéticas «situacionistas» y las hace propias. Esa desviación comunicativa que él fabrica a través de sus instalaciones, intervenciones y montajes fotográficos artísticos resultan siempre deslumbrantes, intuitivos, pioneros. Lo específico versus lo *standard*, lo genérico frente al original, lo abierto frente a lo cerrado, lo histórico y referenciado frente a lo superficial y lo frívolo. De nuevo, las dicotomías artísticas tan presentes en sus trabajos creativos:

70 MARTINEZ, T., BRUGUERA, P., VIDEL, J., RUIDO, M. (s f). *Sobre políticas y poéticas*. Recuperado de <http://www.ca2m.org/es/documentos/publicaciones/publicaciones-2012/lecturas-un-espectador-inquieto/748-lecturas-espectador-inquieto-tercer-capitulo/file>

Su obra siempre nos cuestiona la realidad que nos plantean los medios de comunicación, como los espacios de memoria, fotografías donde juega con la actualidad (fotografía en color) y lo hechos que sucedieron en estos espacios en el pasado (blanco y negro), recordándonos que (ahora que tan de moda está), la memoria histórica es fundamental para no ser engañado por la frivolidad y falta de referentes que tienen los Mass Media, que reducen todo a un envoltorio brillante, sin pasado, sin consecuencias ni antecedentes. Esta es la primera fase (el olvido) que permitirá la manipulación posterior, pues quien nada conoce nada respeta, ni valora, ni conserva y se deja arrastrar por la primera fase brillante del político (o tertuliano) de turno que toma como faro para iluminar su vida⁷¹.

Este pionero artístico «que no quiere serlo», por tomar las palabras precisas e incisivas de un comunicador, el periodista Rodríguez Marcos, del diario «El País», ya lleva décadas insistiendo en la necesidad de fijar, establecer, difundir, enseñar y, sobre todo, mostrar los conceptos esenciales de la creatividad en la producción artística. De nuevo Muntadas se vale de las dicotomías: la memoria frente al olvido, la información frente a la manipulación, lo especular frente a lo real.

Elementos y reflexiones todas abordadas por Guy Debord en su ensayo crítico «La sociedad del espectáculo» y documentadas y analizadas por otro comunicador, esta vez del británico J. Harris en «The Guardian»:

Guy Debord alude que detrás de la apariencia de tener todo tipo de posibilidades de elección, se esconden diferentes formas de idéntica alienación que se enfrentan unas a otras. Es una vida mayoritariamente virtual, de modo que, casi todo lo que consumimos, – y, si no andamos alertas, casi todo lo que hacemos, implica una mezcla de distracción y convencimiento que sirve a un modelo de sociedad y pensamiento económico que ha adoptado la idea del espectáculo y la ha llevado al extremo más surrealista. Las ideas contenidas

71 RODRIGUEZ MARCOS, J. (22 de noviembre de 2011). Un pionero que no quiere serlo. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/11/22/cultura/1321916403_850215.html

en «La Sociedad del Espectáculo» se apoyan e inspiran en numerosas teorías anteriores, antecedentes claros – Hegel, Marx, Engels, el marxista húngaro George Lukacs – y también se dirigen a lo que estaría a punto de consolidarse: ni más ni menos que el postmodernismo y la «hiperrealidad» diagnosticada por Jean Baudrillard.

Su texto señala algo muy importante: el espectáculo es algo más que una contemplación de forma pasiva, todo lo contrario, define progresivamente nuestro modo de percibir la vida y el modo de relacionarnos con los demás. Como el libro subraya: «El espectáculo no es una colección de imágenes, sino una relación social entre la gente mediatizada por esas mismas imágenes»⁷².

Muntadas encuentra y anticipa esta vida ilusoria, la traduce en imágenes y las difunde en los circuitos artísticos. La lectura de su obra crea nuevos elementos de interpretación que él vuelve a incorporar a sus obras artísticas. La sociedad se retuerce en su dimensión especular y este artista visual no le pierde el pulso a este engaño. Todo lo contrario. Sigue en su búsqueda, entre aventurera e incisiva, de los elementos manipuladores de los contenidos textuales y virtuales de los media.

2.3.1.3. Diálogo y reescritura de los media

«Media Ecology Ads», de 1982, es uno de los primeros trabajos videográficos de Muntadas. Los anuncios para una ecología de los medios que este artista visual nos propone es un “chorro” de conceptos clave en el mundo de la publicidad, aquí representado como un grifo de agua con caudales intermitentes, que a veces expulsa mucho líquido y luego apenas gotea, en el que se lanzan y se hacen visibles una serie de dicotomías del mundo del marketing



MUNTADAS, A. (1982) *Media Ecology Ads* (imagen de video) Recuperado de <http://www.roalonso.net/es/videoarte/muntadas.php>

72 HARRIS, J. (30 de marzo de 2012). Guy Debord predicted our distracted society. *The Guardian*. Recuperado de <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/mar/30/guy-debord-society-spectacle>

que Muntadas desvela como claves para el discurso capitalista y consumista. Tan sólo en este fotograma, leemos: Contenido, Verdad, Vacío, Estilo, Audio, Solo, Lado, Origen, Cerebro, Izquierdo, Derecho, Copia, Palabra, Amplio, Discurso, Denso... Un torbellino de términos que este artista araña y escupe del entorno subliminal.

Muntadas encuentra en los medios de comunicación de masas una geografía vital y artística que él mismo denomina como «el paisaje de los media». Una suerte de «deconstrucción», a veces manierista, a veces poética, de todos los artefactos mediáticos, innovaciones tecnológicas y, más recientemente, entornos virtuales. Este artista visual se empeña en descubrirnos la enfermedad congénita del espectador de los media: la credibilidad en un discurso engarzado en el mundo del espectáculo, aparente y especular, pero, sobre todo, inconsistente. Una epidemia social, más bien.

Para esta aproximación teórica y estética al mundo de la comunicación, Muntadas «necesita» una interpretación instantánea de sus propuestas. Sus trabajos creativos son oblicuos y refinadísimos, a veces se retroalimentan, pero, fundamentalmente, se inoculan con una velocidad de vértigo y tienen gran predicamento en el *establishment* museístico. A Muntadas le gusta desvelar sus procesos y es un imán para la construcción de lo deconstruido. Necesita un discurso, un diálogo, una referencia, un antecedente, una respuesta. Sus obras artísticas son puro reciclaje comunicativo y, al tiempo, pura interactividad social.

En esta dinámica de «tomarle el pulso» al discurso cifrado de los media y, al tiempo, fabricar media él mismo como artefacto artístico, Muntadas se asoma con delicadeza al formato documental. Lo hace para representar, en una búsqueda retrospectiva y una revalorización de ese «editing» (montaje personal del artista) todas las imágenes emitidas por televisión que tengan un denominador común: la construcción del miedo y la pérdida de lo público. «On Translation: Miedo/Fear» es una serie documental que explora la frontera, la línea divisoria, arbitraria y política, que separa dos vecindades, y en algunos casos, dos situaciones económicas totalmente antagónicas.

Tijuana/San Diego, por ejemplo, en la línea fronteriza mexicana- estadounidense, o el Estrecho de Gibraltar, entre España y Marruecos. Desde la revisión crítica, estos documentales repasan una selección de obras de los años 70 y 80 hasta la actualidad, que tienen como denominador común la TV, foco del análisis crítico de los *Mass-Media* o ese «paisaje de los media», de Muntadas. Las obras que se muestran, con una metodología basada en dualidades como público/privado, realidad/media, visibilidad/invisibilidad, relacionan el miedo con los *Mass Media* y abordan su instrumentalización política: definen, en una estética y formato de documental de creación, cómo el poder lo utiliza para controlar al ciudadano de un modo análogo a como la televisión, entre todos los medios de comunicación, ejerció su hegemonía y fue, asimismo, uno de los principales instrumentos de control.



MUNTADAS, A. (2007) *On Translation: Miedo/Jauf* (Documental) Recuperado de <http://es.paperblog.com/y-tu-que-harias-si-no-tuvieras-miedo-1890043/>

Esta imagen capturada del documental de Muntadas es parte de la serie «On Translation» (sobre la Traducción) que desde 1995 el artista ha ido desarrollando en 40 proyectos de exploración de los contextos económicos, culturales y políticos y de cómo nos vienen traducidos. Esta pieza videográfica, en concreto, está producida en colaboración con el *Centro Jose Guerrero* de Madrid y nos articula las nociones de

miedo, frontera y diferencias culturales expresadas en el Estrecho de Gibraltar, entre Europa y el Norte de África. El contraste entre la búsqueda del paraíso de los refugiados e inmigrantes africanos en el Norte, y el desprecio e ignorancia de la construcción capitalista del continente Sur, como símbolo de exótico y desconocido.

El referente anterior a este documental en la frontera Norte-Sur, entre los continentes europeo y africano, es «On Translation: Miedo/Fear» del año 2005. Fue un proyecto de intervención televisiva a partir de la producción de un vídeo documental que reunía entrevistas a personas que vivían cotidianamente las tensiones en esta zona, imágenes de archivos televisivos que refieren al término de miedo/fear en la frontera entre México y los Estados Unidos; así como otros materiales documentales y periodísticos. El vídeo documental buscaba exponer cómo el miedo era una emoción traducida en ambos lados de la frontera desde perspectivas muy diferentes; una construcción cultural/sociológica que siempre remitía al ámbito político y al económico. “On Translation: Fear/Miedo” se creó para ser emitido entre agosto y noviembre 2005 desde cuatro localizaciones que de algún modo conectaban los centros de tomas de poder y la toma de decisión con los lugares donde estas políticas se manifestaban de forma rutinaria: Tijuana, San Diego, Ciudad de México y Washington D.C.

El propio Muntadas cifraba en palabras su intención artística: «como una construcción personal, tratando de elaborar una metáfora de situaciones en las que la traducción, la interpretación, lo no dicho y el silencio forman parte de su propia narrativa»⁷³.

El proceso de trabajo de ambos documentales de creación estaba conectado. Si entre 2003 y 2005 Muntadas investiga «la puerta de América», la frontera mexicana con Estados Unidos, en el año 2005 empieza a indagar sobre “la puerta de Europa”, el estrecho de Gibraltar. El artista percibe similitudes, pero también grandes diferencias entre ambas fronteras, distintas sensibilidades, protagonistas, escenarios y, por supuesto, construcciones del miedo:

73 MORA, R. (2015). *La construcción del miedo y la pérdida de lo público*. Centro José Guerrero. Recuperado de http://www.centroguerrero.org/index.php/Sintesis_Muntadas/731/0/?&L=vaardiyaxd

Hay similitudes en el desplazamiento, el cruce, la supervivencia, la búsqueda de una vida mejor, la idealización del consumo, de una construcción de una realidad muchas veces mediática... las diferencias están en la complejidad añadida de la religión y sus influencias, por una parte, y la problemática del terrorismo, por otra, todos ellos factores de traducción cultural a un lado u otro del Estrecho.

La Bienal de Venecia de 2005 convoca a un Antoni Muntadas atrapado en esta vorágine artística. Su propuesta nueva, en esta obra «in situ» que él adapta y reconvierte de una forma magistral, la denomina «On Translation: I Giardini». Antoni Muntadas afirma la inherente inestabilidad de toda percepción. Intercambiar e interpretar informaciones, transcribir y traducir mensajes, reescribir y recrear situaciones, con el propósito de activar la percepción del público. Investiga y documenta el espacio histórico de la Bienal y pide, exige, en un reclamo de cartelería que recuerda a las señales de emergencia hospitalaria o las señales de tráfico, que el espectador se implique de manera activa en su intervención artística: «Atención: la percepción exige participación», da un volcán a ese espectador pasivo, sumiso con los medios y, últimamente, inexpressivo. Como lo explicaban Mieke Bal y Joanne Morra, «en este trabajo de Muntadas en la Bienal de Venecia, confluyen diferentes medios en un mismo contexto. Son los “crossing boundaries” entre los medios o, mejor, “la traducción a través de los media”».

En este mismo sentido, Modesta di Paola hace una inteligentísima reflexión en su texto «El arte que traduce», sobre la apuesta artística de Muntadas. La relaciona con la teoría de Lawrence Venutti expresada, a su vez, en el artículo

«Adaptación, Traducción y Crítica» en la *Revista de Cultura Visual*, 2007, p.3.

El proceso creativo es un acto que, empezando por una ida o una intención, se mueve entre territorios geográficos y virtuales, entre disciplinas humanísticas y científicas, entre individuo e instituciones culturales para materializarse en un evento visual específico. Este evento visual ya no es la expresión de un

pensamiento que vaga sin rumbo fijo. Se traslada y requiere ser traducido. On Translation se vuelve una metáfora de situaciones en las que la traducción, la interpretación, lo no dicho y el silencio forman parte de su propia narrativa⁷⁴.

¿Muntadas como una narrativa del silencio? Más bien como una explicitación creativa de lo oculto, de lo cifrado. Jacques Rancière, en su colosal discurso escrito en «El espectador emancipado», despliega una dialéctica muy crítica sobre la interdisciplinaridad artística, y, con toda probabilidad, acierta en el diagnóstico del rol del artista que practican una suerte de mezcla de géneros. Este teórico del arte y de la comunicación, logra establecer, clasificar y, de algún modo, «calificar» el empoderamiento artístico:

Estas historias de fronteras que deben cruzarse y de distribuciones de roles que deben alterarse corresponden ciertamente a la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performances a modo de obras plásticas; proyecciones de video transformadas en ciclos de frescos murales; fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica; escultura metamorfoseada en show multimedia y otras combinaciones. Ahora bien, hay tres maneras de comprender y de practicar esta mezcla de géneros. Existe una manera que consiste en reactualizar la forma de la obra de arte total. Se creía que ésta era la apoteosis del arte convertido en vida. Hoy tiende a ser más bien la de algunos egos artísticos sobredimensionados o una forma de hiperactivismo comunista, cuando no ambas cosas a la vez. Luego está la idea de una hibridación de los medios del arte, propia de la realidad postmoderna del intercambio incesante de los roles y de las identidades, de lo real y lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánica e informáticas. Esta segunda idea no se distingue mucho de la primera en sus consecuencias. A menudo conduce a otra forma de embrutecimiento, que utiliza la alteración de las fronteras y la con-

74 DI PAOLA. M. (2012). *El arte que traduce: sobre on translation de Antoni Muntadas*. Recuperado de <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Modesta.Paola.pdf>

fusión de los roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios. Existe una tercera manera que ya no apunta a la amplificación de los efectos, sino al cuestionamiento de la relación misma de causa-efecto y del juego de los presupuestos que sostienen la lógica del embrutecimiento.

Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se exponen la manifestación y el efecto de sus competencias, ya inciertos los términos del nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores⁷⁵.

Esa «comunidad emancipada» de la que habla Jacques Rancière todavía no tiene reglas, ni líneas de creación establecidas, ni es competente en todos los ámbitos. Es una formulación nueva, sí, pero sin resolver.

2.3.1.4. ARTE / VIDA. Del arte conceptual al *Net Art*

Muntadas es deudor, como todos los artistas, de su etapa de formación. Al final de la década de los setenta, el pálpito teórico sobre el mundo del arte realiza un autoanálisis y un cuestionamiento formal, estético y de discurso sobre la obra artística y, sobre todo, sobre el rol del artista. Es el momento del arte conceptual. En este contexto teórico y creativo, Muntadas realiza una intervención en su barrio: coloca primorosamente un aparato de televisión en el empedrado de la calle Comercio, junto a la estación de Francia, en pleno barrio del Born. Y, sobre su pantalla, dibuja un eslogan emblemático, una tesis vital, un testimonio artístico. Las palabras ARTE y VIDA se componen como una ecuación biunívoca. El propio artista lo explica:

Mis trabajos artísticos y mis proyectos se nutren de mis experiencias vitales, pero existe un trasvase en ambos sentidos, no es una ecuación de igualdad. Creo que la influencia del arte en la vida y de la vida en el arte es super importante para un artista. Por eso, la relación de arte/vida, es con las dos flechas para ambos lados, bidireccional⁷⁶.

75 Jacques RANCIERE, J. (2008) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones. Recuperado de: http://www.ellagoediciones.com/media/ellago/files/ficLibro_181_81.pdf

76 MONTEJO NAVAS, A. (10 de agosto de 2009). "Antoni Muntadas". *Das Artes*. Recuperado de http://dasartes.com.br/pt_BR/materias/ed-05-ago-2009-antoni-muntadas

El siguiente peldaño en la escalera conceptual fue la propuesta «Exposición/Exhibition». Una audaz indagación de Muntadas sobre el uso y abuso de los dispositivos de exposición. Era el contexto de Madrid y su «Movida», en 1985, en un antiguo parking de la galería Fernando Vijande, un espacio enorme. Este artista visual proyectó diapositivas en blanco, lienzos inexistentes donde solo se veían los marcos, televisores con «ruido» o apagados, un símil del espacio vacío. En un contexto de color, música y barroquismo ochentero, la propuesta artística de Muntadas se recibió con frialdad. La obra se ocupaba de la representación en un sentido muy amplio. No de la representación de la imagen, sino de cómo se puede transmitir ciertas cosas con los dispositivos definidos por la historia del arte. Y había, además, un elemento que puede pasar desapercibido para el público, como es la luz. Lo narraba y explicitaba el propio artista:

Detrás de la idea de trabajar con los receptores en grupo había una voluntad de crear comunidades o fomentar relaciones. La idea de comunidad de Maurice Blanchot o a la del proyecto de Valentín Roma tienen que ver con el arte, sino con ámbitos mucho más amplios: la sociedad, la política, el individuo. El artista es menos consciente de las comunidades que se crean, pero en todo caso hay una voluntad de que existan.

Muntadas define así el sentido de la comunidad artística, del networking creativo, el intercambio teórico y artístico entre autores, receptores de obra y comisarios de eventos. Tendría que esperar casi diez años para acometer su primera obra social en la red: «The File Room».

“The File Room” (el Archivo) es la respuesta artística de Muntadas a todos los actos de censura en los *Mass Media* y la capacidad del entonces nuevo medio de Internet de obviar a los intermediarios y bloquear la publicación y recepción de obras de arte. Esta imagen corresponde a su instalación artística realizada en colaboración con el equipo de Centro autogestionado *Randolph Street Gallery* de Chicago, un entorno con capacidad de escenificar la contradicción entre la accesibilidad pública que comporta una biblioteca y la cancelación de información implícita en la censura.

En el primer piso del Centro Cultural se situaba una construcción cerrada con 138 ficheros de metal negros que incluían 552 armarios-archivo, cajones, luces y siete computadores *Macintosh*. Estos incorporaban un nuevo software, «Mosaic», que conectaba video, audio e información textual, unidos a un servidor central e instalado dentro de los propios archivadores dispuestos alrededor de la estancia. Desde cada uno de los terminales, los espectadores podían tener acceso



MUNTADAS, A. (1994) *The file room*. Recuperado de <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-file-room/>

a distintos casos de censura agrupados bajo cuatro categorías: origen geográfico (país), periodo histórico (que cubría mil quinientos años: desde que Sócrates fuera declarado culpable de corrupción, en 399 d. C., por la Asamblea ateniense, hasta 1994), tipo de censura (religiosa, ideológica, etc.), y los distintos medios de expresión censurados (música, pintura, escultura, cine, etc.). Otro computador, en el centro de la habitación, permitía a los visitantes introducir sus propios casos de censura dentro del archivo, que el día de su inauguración contaba con cuatrocientas entradas de censura desde la antigüedad hasta el presente.

Muntadas esgrimía así el primer acto de empoderamiento artístico o escultura social e iniciaba el camino proceloso y ambivalente del *Net.Art*: descubría el papel interactivo de Internet como fuente inmaterial para dar voz y memoria. Se situaba como antagonista de la censura, que como bien narraba en 2003 en la revista «Art Press», él mismo había sufrido en nuestro país:

La historia de The File Room empieza en Madrid en 1989. Con ocasión de mi exposición en el Reina Sofía en 1988 -se refiere a la muestra «Híbridos»- Televisión Española me pidió un film de mi trabajo, en el que yo asumiría el papel de realizador. Era libre de hacer lo que quisiera. Pero pensé en llevar a término un trabajo sobre la televisión española en sí misma, a partir del acceso a los archivos de la historia franquista [...]. Fue entonces cuando, al ser invitado por Chicago para llevar a cabo un proyecto, concebí The File Room en un momento

en que estábamos justo en los orígenes del uso de Internet por el gran público. El momento era adecuado para iniciar un trabajo de «archivo de la censura» utilizando las cualidades y recursos del Net. La censura está siempre presente, pero nunca ha sido archivada. Una obra abierta ofreciendo la posibilidad de ser enriquecida por diferentes personas parecía muy adecuada al respecto.

«The File Room» irrumpe en la escena artística en una situación temporal incierta y en un terreno conceptual irresuelto: el enigma de la censura... ¿quién controla el poder, cuáles son sus objetivos, a quién desea proteger? Muntadas intenta resolver todas esas cuestiones de una, apostando, al tiempo, por una representación convencional en una instalación de museo, y por una obra de carga interactiva en un nuevo medio, el entorno virtual. Es una dialéctica entre la función del pasado y el uso del presente desde las, entonces, tecnologías punta: cuestionar, investigar y filtrar el envoltorio de una pretendida red interplanetaria, infinita, inacabable y perpetua que diera respuesta, precisamente, a esas necesidades de comunidad artística tan Muntadianas.

La apuesta de la obra en red se constituye como una base de información permanente y fluida, situada en el espacio de Internet. «The File Room», en su vertiente digital, se presenta como un archivo permanentemente accesible en la dirección web <http://www.thefileroom.org> que permite no sólo la consulta sino también la aportación, mediante una consulta interactiva, de nuevos ejemplos de acontecimientos relacionados con la censura cultural. La modalidad de obra convencional, la deja para un centro autogestionado de Chicago que acababa de encargarle una obra nueva. Como explica el comisario artístico Valentín Roma:

La instalación, por el contrario, recrea la atmósfera de un archivo secreto, un espacio kafkiano y opresivo, con el techo bajo, una iluminación muy escasa y las paredes llenas de ficheros archivadores de color negro. Insertadas en algunos cajones aparecen pantallas informáticas que permiten la navegación in situ del archivo recopilado. Desde 2001 The File Room es gestionado por la National Coalition Against Censorship⁷⁷.

77 ROMA, V. (2007) *Muntadas* / BS. AS. Pág 86. Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires

Un archivo artístico de denuncia que nunca puede llegar a completarse. Una escultura social y metafórica, al estilo de Beuys, un espacio arquetípico que pretende simbolizar una cuarta dimensión: el espacio y el tiempo de Internet.

«The File Room», en un análisis con ese tiempo de incubación artística que exige el autor, veintiún años después de ser creado, es algo más que una reacción artística de un acto de censura personal de un trabajo creativo. Es una ventana virtual, una manifestación y teorización de la obra de arte como un acto de búsqueda y conservación de los logros de esa búsqueda. Es una ejemplificación, muy nítida, de la línea artística de Muntadas, donde la investigación teórica y la praxis artística se amalgaman en una. El discurso de Muntadas, de nuevo, «empodera» su obra:

El archivo es, para mí un dispositivo de trabajo. A veces lo creo yo y otras simplemente accedo a él. Para cada proyecto, en especial cuando llevan un tiempo, elaboro una especie de documentación, de proceso de recolección que es lo que considero como mi propio archivo. En mi caso, el archivo personal y la investigación se confunden. Lo que el archivo genera son la fuentes para para después generar un trabajo... El inglés dispone de palabras como «space», «place» y «site». El «sitio» entraña unas afinidades de relación y de uso, de especificidad. El «lugar» y el «sitio» están más ligados al contexto, pues así como el «espacio» es abstracto, a la manera de las tres dimensiones, pienso el lugar como situado en un mapa, en una cartografía. El «sitio», a su vez, podría ser más un espacio más “micro” que el lugar, al estar situado en un espacio más interior. Por eso, incluso en lugar de esas diferencias entre «espacio», «lugar» y «sitio», siendo más concreto habría que hablar de «micro-lugar» o de «macrolugar», y de situaciones de territorio... Concibo el territorio más bien en una situación geográfica que tiene que ver con la tipografía y una geografía. Territorios que no son urbanos, sino geográficos, paisajes⁷⁸.

78 MASSÓ-CASTILLA, J. (2013) «Entrevista a Antoni Muntadas». *Arte, Individuo y Sociedad* 25 (2), pp 337-348. Recuperado de http://www.arteindividuoysociedad.es/articles/N25.2/Jordi_Masso.pdf

Una obra de arte en Internet te coloca en la «parrilla» de la crítica artística como *net.artist*. Es ciertamente complicado catalogar a un artista como Muntadas, él desprecia etiquetas, clasificaciones y estilemas. Muntadas solo se reconoce como artista visual, una etiqueta que, posiblemente, englobe todos los intentos anteriores de taxonomía artística. No es un artista conceptual, no es un videoartista, tampoco es un *net.artist*. Sí es un pionero, un visionario de los entresijos de las nuevas tecnologías, soportes y artefactos comunicativos. También lo ha sido en la definición y análisis artístico del entorno virtual. Los desarrollos del arte en la red son simplemente una quimera, difíciles de seguirles el rastro, puesto que hay una contaminación teórica sobre la increíble expansión del medio virtual y su, previsible, imán para los actantes del consumismo planetario. Muntadas se revuelve contra las limitaciones, tanto artísticas como comunicativas de la red. Y pone freno a la indefinición, inconsistencia y frivolidad de la crítica de arte contemporánea:

Nunca conectaría mi obra a un medio específico. Detesto la idea de que a los artistas les denominen videoartistas o *net.artists*. Me defino a mi mismo como un artista que usa diferentes medios. Estoy en contra del estilo, estoy más próximo al discurso. Con el vídeo pasa lo mismo: la televisión existe y el vídeo se usó de forma comercial de distintos modos. De repente varios artistas empezaron a usar el vídeo como medio artístico. Esa analogía se puede trasladar a la red. Cuando se creó Internet fue para uso militar, después tuvo una utilidad académica y después de unos años algunos artistas empezaron a ver que había un espacio que podían utilizar, conectar y activar. La gente empezó a crearse expectativas sobre cómo este medio virtual podría cambiar las cosas social y políticamente. Esa es la razón por la que yo hablo de maximalismo. Una posición realista que ni es utópica ni catastrofista.

Internet es durante un cierto período, al menos los últimos diez años, el espacio donde la gente lo contempla como un nuevo territorio. Cuanto tiempo será un territorio abierto y libre, esa es la cuestión. El modo de cómo la gente perciba y observe las obras en red en cada rincón del mundo tiene que ver con la

situación de los artistas de Internet, de alguna manera, pero también con cómo la gente está conectada a los ordenadores y cómo trabajan en red. Muchos proyectos en la red se han convertido en obras populares y con reconocimiento en Internet, pero nadie los conoce fuera de la red⁷⁹.

Muntadas, artista visual, también ha realizado documentales de creación como instrumento de comunicación artística, siempre en el resquicio y en el marco de la investigación de la televisión como canal alternativo, la recepción del espectador y la intervención artística en espacios que cuestionen lo privado y lo público. Tiene su propia opinión al respecto. Lo formula, como casi siempre en su diagnosis teórica, en forma interrogativa:

¿Está el documental reconocido como obra artística? Para mí, sí. Todo depende de la percepción, de la intención y el sentido. Existen élites, guetos artísticos que están protegiendo un espacio teórico y piensan: «Nosotros poseemos el verdadero vocabulario de un medio» en contra de otros que lo usan de forma errónea. Son los síntomas de la apertura del medio. Estos movimientos de absorción y recuperación de la obra artística por los poderes fácticos han existido siempre. Una generación de artistas debe crear, de forma acertada, una generación de personas que escriban acerca de su obra, que la analicen y teoricen sobre ella y la coloquen en el sitio adecuado. La misma generación que produce la obra artística debería formar a su propia gente para que hablara de ella. Deberían, si no mostrar, si teorizar y contextualizar, de algún modo, a la obra en relación con el contexto en el que se ha creado. Toda mi obra necesita mucho tiempo para su desarrollo. Un proyecto me lleva diez años, otro siete, otro tres años. El primer proyecto para Internet, «The File Room» tuvo su idea embrionaria en 1992. El tiempo para mí es importante. Cuando detecto urgencias, prisas, inmediatez, me vuelvo escéptico. El «Cee Project», el proyecto alfombra, me llevó nueve años de creación. Necesita distancia y perspectiva.

79 BOSMA, J. (1999). *Interview with Antoni Muntadas*. Obtenido de <http://www.josephinebosma.com/web/node/62>

Un desarrollo más orgánico. Vivimos en una estructura vital totalmente dependiente de la economía. Yo me estaba resistiendo a eso en ese momento, y también es visible en mi obra. Aproximarme y alejarme. Hay ciertos instantes en los que estás indagando sobre un tema muy amplio en el contexto en el que estás trabajando, que en mi caso es la reflexión sobre el mundo artístico.

Proyectos artísticos «in progress» de Muntadas que vuelven a incidir en sus apreciadas y reconocibles dicotomías artísticas: la velocidad y el freno, lo referenciado y lo arbitrario, lo capaz y lo inconsistente, el control y el caos, lo convergente y lo divergente, lo manipulado y lo real. Acercarse y alejarse de esa realidad, como una actitud escéptica y sumamente crítica, en el que el análisis y la teoría artística no resulten tóxicas para la obra.

2.3.2. Antonio López. Realidad Alumbraada

Antonio López es un artista que nunca se alejará de la realidad, ni le planteará ecuaciones o fórmulas mediáticas. Casi contemporáneo de Muntadas (apenas seis años mayor), su actitud ante la obra de arte y el mundo de la exhibición creativa está en las antípodas.

Si Muntadas recicla los últimos debates del pensamiento posmoderno y habilita artefactos artísticos, en su más sentido antropológico, para provocar una respuesta social ante la «sociedad que nos viene traducida», Antonio López continúa en su búsqueda de la luz, esa sombra fugaz que le aprisiona y le detiene, y, al tiempo, le tiene atrapado. Su realidad es lo que él descubre en un instante y lo intenta reproducir con un lenguaje pictórico propio. La realidad de Muntadas es el espejo de una sociedad especular, un arte del simulacro, que él denuncia... y también le atrapa. Muntadas nos cuestiona «A dónde estamos mirando» Antonio López nos regala su mirada.

La clave de su pintura, y también de su escultura, es la mirada: Antonio López es un pintor parsimonioso cuyo método personal ratifica las posibilidades que la contemplación de la realidad objetiva ofrece a los artistas. Busca la profundidad, la esencia de la realidad, y en esa búsqueda se encuentra con el misterio. Es un pintor paciente, lentísimo o de plasmación lenta, meditativo, que destila cuanto

ve y analiza cómo incide la luz sobre los objetos, analiza la esfera de la intimidad, el paso del tiempo. Antonio López crea en un clima absoluto de recogimiento, casi como un místico, como se veía en la película *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice. Asume la tradición descarnada del arte español, pero carece de prisa, anhela la máxima depuración, el rigor y la poesía, la belleza última, quizá porque piense que una obra no se acaba nunca, “sino que se llega al límite de sus posibilidades». «Es necesario y bueno trabajar en la penumbra»⁸⁰.



ÉRICE, V. (1992) *El sol del membrillo* (Fotograma) Recuperado de <https://detodaslasartes.wordpress.com/2011/08/28/del-arte-de-reflejar-la-realidad-antonio-lopez/>

Esta foto capturada de la película documental de Víctor Erice es un instante mágico, un punto de creación de la puesta en escena. El pintor observa atentamente al membrillero con la mitad de la fruta caída. El caballete está vacío, el artista no va a coger los pinceles hoy. Su mirada, entre absorta y resignada, nos recuerda que pintar al natural es un acto artístico absolutamente impredecible. La Naturaleza nos regala su luz y su botánica, pero un otoño adelantado, frío y helador, ha desnudado el tronco del árbol. El bodegón natural está vivo y el artista tiene que modificar su plan de trabajo creativo.

80 CASTRO, A. (201). *Antonio López García: Milagros del arte* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://antoncastro.blogia.com/2008/040402-antonio-lopez-garcia-milagros-del-arte.php>

Antonio López es un sabio de palabras afiladas. Huye del autoanálisis, otra diferencia clara de la reflexión artística de Muntadas. Pero, en ocasiones, habla en voz alta sobre otros caminos artísticos, como el arte conceptual:

Ese deslumbramiento ante lo que ves por primera vez es frecuente y hay que aprender a renunciar cuando no tienes la posibilidad material de trabajar en la luz, en la escala de los tamaños de los elementos que componen la escena (...) Soy muy poco conceptual. Mis conceptos o mis ideas están ahí, puede que de una manera subterránea, pero están ahí (...) Todo puede valer y tener sentido, todo surge por algo. Lo que he visto del arte conceptual puede ser interesante, sorprendente, pero deja fuera aspectos que a mí me importan mucho. Para mí la idea sola me parece poco, me parece el comienzo; el proceso, el desarrollo plástico de la idea es para mí esencial, es por lo que trabajo⁸¹.

Existe, en la reflexión teórica y artística de Antonio López, una devoción por la manualidad, la artesanía, el trabajo de taller y lo que él denomina “el proceso plástico”. No es extraña, entonces, su distancia con otras actitudes artísticas, conceptuales, ideológicas y deconstructivistas. A Antonio López le apasiona lo cotidiano, su burbuja doméstica, su barrio, su pueblo, su familia y su asombro ante el devenir urbano. Todas estas inquietudes, sin duda, expresadas pictóricamente en su obra. Una praxis artística objetual:

Yo tengo con el tema una relación apasionada; si no, no puedo trabajar. No tengo capacidad de distanciamiento, pero a la vez deseo respetar lo que pinto. El objeto es para mí lo más importante de mi trabajo, que debe ser el reflejo de una contemplación apasionada, pero no manipuladora⁸².

Su devoción por la pintura es un emblema en su obra artística. La indagación plástica de Antonio López es de largo recorrido y, aunque encaje momentos de escultura con grandes formatos pictóricos, él siempre se ha visto, reconocido e identificado como un pintor:

81 BRENSON, M. (1989) *Antonio López García* (p 209). Madrid: Lerner & Lerner Editores

82 *Ibid* p.212

La pintura posee una concentración... El arte de la pintura siempre ha existido y siempre ha existido por algo. El hombre siempre ha necesitado conocer a través de la mirada la experiencia de otro ser humano. Después han surgido otros medios que están muy bien, a mí me atraen mucho, pero la pintura tiene una capacidad de intimidad, de transformación, posee una sutileza que no tiene otro medio visual⁸³.

Intimidad, transformación y sutileza, tres virtudes que este artista plástico reconoce en la pintura y que bien podríamos aplicar a sus lienzos.

A mí me parece que todo creador, aunque su trabajo se sitúe dentro de los cánones más ortodoxos de cada época, acaba haciendo algo diferente, algo que es la expresión de su propia individualidad. Esta singularidad no buscada es una prueba de que es verdad, de que es una verdadera aportación⁸⁴.

Uno de los críticos de arte más estudiosos de la obra artística de Antonio López es Francisco Calvo Serraller. Una proximidad profesional y del orden de la intimidad, tal vez por el largo recorrido de su crítica pictórica y por la calidez de su relación personal. Ha seguido al artista plástico desde sus inicios, en su llegada a la metrópoli urbana de Madrid. Esa visión ingente de la ciudad, en la parte más alejada de su cosmovisión rural. Sus antecedentes manchegos han sido reveladores de su inquietud artística y un magma creativo de primer orden.

Entre ellos, desde un punto de vista temático, está la reafirmación del mundo de Tomelloso, que no es, por cierto, bucólica, sino dramática, incluso cuando el escenario figurativo elegido está tratado con afectiva intemporalidad. Hay algo siempre áspero y compacto en los cuadros de ese momento, que se deja sentir hasta en las atmósferas íntimas, de silencio y paz, de lirismo, y, también entonces, de cierto humorismo cordial, con un fondo de socarronería⁸⁵.

83 *Ibid* pp 220-221

84 *Ibid* p 221

85 CALVO SERRALLER, F. (1989) *Antonio López García*. (pp 23-25) Madrid: Lerner & Lerner Editores

Antonio López y su mirada pictórica es deudora de autores como Bachelard. En su ensayo del pensamiento, «Intensidad íntima», de 1957, en su primera edición francesa, valora esta cualidad de la percepción y la asocia a nuestra rutina, a nuestra cotidianeidad. Este autor francés considera que la inmensidad está en nuestra identidad.

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo⁸⁶.

Un concepto asociado a la dinamización de lo onírico, que explica con una aproximación poética en otro ensayo, «La llama de la vela»:

Un soñador, tan unido psíquicamente a la vida de las cosas, dramatiza lo insignificante. Para un soñador de objetos, en su sueño minucioso, todo tiene una significación humana. Fácilmente se podrían reunir numerosos documentos sobre la ansiedad sutil de la dulce luz. La llama de la vela manifiesta presagios⁸⁷.

La ansiedad, la sutileza, la nueva apropiación de lo, aparentemente, significativo. La magia. Antonio López pinta desde el alma y desde el ingenio, que, según Calvo Seraller es una virtud muy hispánica. Los místicos españoles del XVI y del XVII podrían articular un verdadero «realismo de interior», concepto perfectamente aplicable a Antonio López, donde los objetos brillan en un lirismo religioso, en el caso de los místicos y sus descripciones poéticas y narrativas de lo natural frente a lo sobrenatural, y relumbran desde el ascetismo, en el caso de Antonio López. Existe una referencia histórica clara para valorar estos «nuevos bríos» del realismo madrileño, absolutamente cargados de lo que este crítico acierta a bautizar como «poética intimidad»:

86 BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. p. 164. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ernestina de Champourcin. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/283062911/Bachelard-Gaston-La-Poetica-Del-Espacio#scribd>

87 *Ibid* p 30

Eso da lugar a una nueva paradoja: la sobrecarga de significación de lo insignificante; esto es: la intensificación emocional y metafísica en la representación artística de los objetos y situaciones más vulgares y cotidianos” sobre su texto «Los límites del realismo madrileño»: Pero es quizá su temática la que hace más diferenciable el arte de los realistas madrileños, recreadores de un mundo de poética intimidad, Cuando representan un paisaje urbano, qué lejos están de esas megápolis de neón, que encantaban a los Pop. Su mundo es el entorno marrón del gastado arrabal, donde se refugia la vieja costra pueblerina, resistiendo el embate implacable del progreso. Es el descampado, desde donde se observa crecer la mole con mirada marginal y marginada. Es calle lateral, de muro deslucido y portal desvencijado. Es la huella de lo que destruye el tiempo; la fatalidad y la nostalgia; el antiprogreso⁸⁸.

Antonio López y sus grandes panoramas y paisajes de Madrid, el retrato extasiado y asombrado de la desolación profunda de una gran ciudad, es un esfuerzo de representación pictórica que le exige una horquilla de contemplación artística, desasosiego y temblor emocional; le demanda un tiempo considerable: «Madrid hacia el observatorio» de 1965 a 1970, «Madrid Sur», de 1965 a 1985, «Terraza de Lucio», de 1962 a 1990, «Vallecas», de 1977 a 1980, «Madrid desde Torres Blancas», de 1976 a 1982 la serie de «Gran Vía», de 1974 a 1981, «Gran Vía, Clavel», de 1977 a 1990, «Madrid desde Capitán Haya», desde 1987 a 1989, por citar unos cuantos ejemplos.

Antonio López realiza una apuesta de captura de la realidad, una expresión pictórica, que el propio artista desliza a su gran admiración por Velázquez. Ese «anhelo de perfección» del artista está entroncado con su impertérrita voluntad intemporal del arte de plasmar. Como expresaba el dramaturgo Francisco Nieva en su reflexión «La evolución de Antonio López» con motivo de su ingente retrospectiva, la exposición antológica del *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* celebrada de mayo a julio de 1993:

88 *Ibid* pp 31-33

El asombro que muestra siempre Antonio López por Velázquez tienen una justificación ética, un tanto ejemplar pero nada gazmoña. Velázquez pinta en una «verdad-otra» que nos resulta sorprendentemente atemporal, coetánea y antigua a la vez. Pero da con el valor y la verdad del tiempo, hay que tener un ojo atemporal que sea como una lejía que lava toda gratuidad en el cuadro⁸⁹.

Lo maravilloso de este genial artista plástico es ese «afán por la normalidad», ese empeño por la representación de lo vulgar, de lo cotidiano: una nevera siempre con la puerta abierta, un lavabo sin recoger, una máquina de lavar, una ropa a remojo, una ventana de cristales esmerilados, un jardín, un patio, un árbol plantado por él mismo. Una vida rutinaria que él abraza desde la reflexión, la modestia y el ansiado anonimato:

Creo que López sigue viviendo en el mismo barrio de las afueras de Madrid, es más, en aquella casa anónima y, sin embargo, calidísima casa en la que el estudio estaba, justamente, en un sótano, o casi. Nada de artístico, y mucho menos, nada de la “artisticidad” rebelde, maldita o ni siquiera “otra” había en aquella casa y en aquel estudio. Al contrario, todo en ella era modesto y anónimo, como si la poética del maestro que iba a conocer estuviera dominada, precisamente, por eso: modestia y anonimato. Ahora bien, precisamente esas dos particularidades, fruto de una auténtica y rigidísima regla de pensamiento y de vida, resultarían ser, una vez conocida su obra, sus desaliñadas divinidades y, para decirlo todo, sus fidelísimas musas (...) muy atentos a que su protegido alcanzara el absoluto a fuerza de lo efímero y de lo relativo⁹⁰.

Si como decía Leonardo Da Vinci «la pintura es cosa mental, de la conciencia, de la reflexión, de lo contemplativo», Antonio López tiene un modo muy preciso de representarla. Es lo que Calvo Serraller alcanza a llamar la «realidad alumbrada».

89 Cita de Nieva, F. «*La evolución de Antonio López*» del Catálogo de la Exposición “Antonio López: Pintura, Escultura y Dibujo”. (1993) Pág 42. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

90 Cita de Testori, G. «*Lo efímero y lo eterno*», del Catálogo de la Exposición “Antonio López: Pintura, Escultura y Dibujo”. (1993) Pág 42. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La luz de Antonio López no es el fogonazo de un flash, un simple golpe de luz que rescata una realidad invisible, sino el agudo timbre de un haz inmenso sostenido, el que genera el foco encendido de una lámpara reflectora (...) El empleo de este segundo tipo de luz presupone una estrategia perceptiva, cuya finalidad no es tanto, sintética e instantánea, como analítica y descriptiva. Esta luz le sirve a Antonio López para recorrer al milímetro la accidentada superficie de las cosas y la riquísima atmósfera ambiental que vive su misteriosa existencia en el espacio vacante, un mapa de múltiples detalles y sucesos inadvertidos. Se trata de una especie de radiografía de la realidad, en la que no sólo se quisiera retratar hasta la más insignificante mota de polvo material sino el alma del lugar, lo que caracteriza el espacio vivido, que es un espacio usado⁹¹.

Una realidad alumbrada con un gran hechizo: esa «luz de Antonio» con una densidad que bien podríamos relacionar con otro maestro de la pintura: Vermeer de Delft.

Dos figuras en madera de abedul que representan el ideal del cuerpo (y el alma) del hombre y de la mujer. Dos retratos a tamaño natural que representan la esencia realista de Antonio López, el cuidado de las medidas, el detalle de la piel, la mirada ausente de la mujer y viva, astuta, del hombre, casi un autorretrato. Dos esculturas que observan de frente, que no se miran, que no dialogan. Cada uno en su mundo, el masculino, el femenino, a punto de echar a andar por su propio camino.



LÓPEZ, A. (1973). *Hombre y Mujer* 1968-1994. (Escultura) Recuperado de <http://totoscontraelarte.blogspot.com.es/2015/08/el-hombre-y-la-mujer-de-antonio-lopez.html>

91 *Ibid* p 46

2.3.2.1. El hechizo y la apropiación de la realidad

Paisajes cárdenos y grises de los solares abandonados de Madrid, la miseria y el descuido de los barrios de extrarradio, la ansiedad del desarraigo. Todos ellos temas habituales en la práctica pictórica de un Antonio López desconsolado y conmovido con la fiereza urbana, la falta de conexión con la Naturaleza y los grandes espacios, ocupados de edificios y cemento, de la ciudad de Madrid a finales de la década de los sesenta.

No es que se adivine, sino que se percibe ya en ellos la conmoción que provoca en el jovencísimo principiante el roce de la verdad de las cosas y la verdad de la vida: el sentido penetrante para captar la materialidad física del objeto, amorosamente acariciado en sus recovecos más aparentemente accidentales, y la compenetración piadosa con cada mínimo pálpito existencial que se traduce en cada criatura viva, que es, a la vez, una criatura viviente y vivida: esto es, lo que en castellano llamamos una verdad vivida, que es una verdad sentida⁹².

Buscar el alma del lugar, rozarse con las cosas y los objetos, asombrarse de la vida, buscar la verdad. Todas estas reflexiones son alientos creativos del Maestro de Tomelloso, se apropia de la realidad para componerla, medirla, representarla y, de algún modo, devolverle la vida tras atraparla. Para alcanzar una «teoría mágica de la visión», término acuñado por Barthes:

Toda representación icónica es la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante unas configuraciones artificiales (dibujo, barro de una escultura, etc.), que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa. Lo cual nos conduce, naturalmente, al corazón de la dimensión mágica de las representaciones icónicas. Roland Barthes, en 1964 se refirió a la imagen como una forma de resurrección de los objetos. Porque, aunque la valoración y el uso social de las imágenes hayan pasado, a lo largo de tantos siglos, de la función ritual y mágica primigenia a la función estética o informativa, nunca han perdido del todo sus componentes mágicos, exorcizadores o cultuales que tuvieron en sus orígenes.

92 *Ibid* p 42

El carácter demiúrgico y hechicero atribuido a esta productividad icónica no sólo gravitó sobre las reflexiones de Barthes, sino también sobre el autor eminente de Fenomenología de la percepción, quién dejó escrito que cuando el pintor ejecuta su obra «practica una teoría mágica de la visión. El origen mágico del arte primitivo- descubierto por Salomon Reinach- se sustenta, y pervive hoy, en el carácter sustitutorio del signo en relación con su referente ausente»⁹³.

En el cruce de las teorías de Barthes y Salomon, se crea una nueva taxonomía artística que intente «etiquetar» las virtudes y expresiones artísticas de Antonio López: se establece y apunta un nuevo movimiento, el realismo mágico.

Este óleo sobre tabla de Antonio López, una de sus obras tempranas, es un alegato a la minuciosidad del instante, una nevera de hielo con la puerta abierta. La representación realista aquí es un exceso de parsimonia, un destello de fugacidad, un relámpago de lo cotidiano. Nos recuerda a una fotografía, sí, por el traslado milimétrico de la realidad a sus pinceles. Pero una fotografía del baúl de la abuela, desdibujada, misteriosa y poética. Una nevera que tuvo que enfriar y descongelar muchos huevos, en días consecutivos, para que el Maestro la pintara.



LÓPEZ, A. (1966) *Nevera de hielo*. (Pintura). Recuperado de <http://urbangarten.blogspot.com.es/2015/03/writing-in-fridge.html>

93 GUBERN, R. (sf). *La mirada opulenta Exploración de la iconostera contemporánea*. Recuperada de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/guadalupe_morales/wp-content/uploads/2013/09/139762361-1-2-La-Mirada-Opulenta-Exploracion-de-La-Iconosfera-Contemporanea-Roman-Gubern1.pdf

La actitud pictórica de Antonio López se aleja de ese pretendido hiperrealismo, no hay en su obra artística una intención de alcanzar la perfección, sino de una tensión constante y activa, que pide más, que pide menos, pero, sobre todo, lo que pide es seguir en la indagación creativa:

De la obra de Antonio López que lo diferencia del resto de pintores realistas es su particular proceso de trabajo el cual adquiere una importancia superior al resultado final. La vivencia junto a los motivos reales es la verdadera protagonista. A veces es muy dilatada en el tiempo, hasta tal punto que repercute en la concepción inicial de la obra; con frecuencia amplía el soporte con la intención de centralizar el punto de vista para intensificar la escena. En definitiva, es una creación viva, en continuo cambio de cuadro inclinado desaparece como método perspectivo en el año 1971. Paralelamente, comienzan tres años antes los primeros tanteos «intuitivos» del sistema curvilíneo. Después de haberlo meditado mucho, se atrevió. No es un capricho, necesito crear esa especie de vértigo, de lo que se hunde. Lo necesito. Si no, queda excesivamente estático, y yo veo la realidad muy poco estática. Y bueno, tengo que introducir ese elemento distorsionador que es real, aunque la mente lo corrija. Para mí es un punto de partida, es una gramática que necesito incorporar para hacer lo que quiero hacer⁹⁴.

Una gramática de la representación que Antonio López empieza a crear, eligiendo los trazos adecuados, atreviéndose a dejar actuar a su propia intuición.

2.3.2.2. La claridad explosiva. Epifanía de Joyce

El término epifanía aparece por vez primera en Stephen Hero y la desarrolla el dublinés Joyce: el artista descubre, en un momento de gracia, el alma profunda de las cosas, el modo genuino de conocer la realidad. Es la expresión artística un síntoma, un eco con trazas de la representación del instante único, fugaz e irrepetible, en que lo intrascendente, lo inadvertido de las cosas que nos rodean, adquiere de pronto una importancia universal, hasta condensar el tiempo y hacer firme la noción de lo absoluto.

94 SERRANO, D. (2003). Antonio López un camino en solitario. *Educación Artística*. Recuperado de http://www.educacionartistica.es/aportaciones/1_comunicaciones/visibilizacion/126_serrano_antoniolopez.pdf

Santiago Amón, en la «Revista de Occidente» de 1997, conecta esta teorización del origen «epifánico» del Arte con la construcción realista de los objetos pictóricos de Antonio López, desde una visión intuitiva, delicada y reveladora:

El contemplador queda atónito, detenido por el tránsito misterioso de las cosas.

Tal es el instante único, el supremo esplendor de la realidad, la claridad cristalina de la imagen que ahora embarga a quien contempla las cosas reveladas por Antonio López García, en la misma medida en que ellas embargaron ayer a su hacedor. El instante absoluto, en cuya duración la realidad se posa, se desmenuza, se integra se unifica y resplandece. El instante epifánico origina, ciertamente, el cortocircuito de la creación, pero en él no queda consumado el proceso creador; se requiere por parte del artista esa promoción subjetiva capaz de traducir a los ojos del contemplador aquella plenitud objetiva de la realidad. La epifanía (la realidad revelada desde sí misma) ilumina la sensibilidad del artista, y él (desde sí mismo) la transmite en la forma manifestativa del objeto creado que, al chocar en los ojos del contemplador, se convierte otra vez en epifanía. ¿Qué otra cosa es el arte sino pura capacidad expresiva? Si la obra pictórica o escultórica, antes que ser o representar un objeto, parece encarnar o traducir la génesis de un acontecimiento, ¿reclamará su delimitación exclusiva o su específica demarcación en atención tan sólo al espacio y querrá verse estrictamente delimitada, como de hecho ocurre por error, en el concierto de las artes espaciales?

El arte de Antonio López García inclina decididamente la balanza del lado de la temporalidad. Poco o nada significan sus obras en cuanto que revelación de espacio, y mucho o todo en cuanto que condensación de tiempo. El paso y el retorno de las estaciones contemplan el paciente empeño de Antonio López García en la captura, calma, continua y minuciosa, de aquel fragmento de la realidad que ahora ha caído epifánicamente bajo su mirada y ha de concretarse luego en la consumación y concentración de la obra. El tránsito cambiante de la luz sobre el matiz

adivinado, o la insensible mutación del clima sobre la faz del conjunto presentado, ponen a prueba su insólita capacidad de espera y esperanza. La obra de arte no es el objeto situado ahí; es el acontecimiento que se teje entre la energía que ese objeto posee y las reacciones que desata del lado del contemplador ⁹⁵.



LÓPEZ, A. (1961). *Mari*. (Lápiz en papel) . Recuperado de <https://www.pinterest.com/stgeorgeisgreat/antonio-l%C3%B3pez/>

Antonio López se sitúa aquí, por tanto, en el camino del desasosiego, sí, pero a la vez de la espera y la esperanza. Se trata de acreditar la epifanía artística, la metafórica revelación luminosa, que resumió Gilles Aillud en el ensayo sobre Vermeer de Delft, ese «ver sin ser visto», la epifanía de lo absoluto. Es la pintura de Antonio López un arte realista que se propone hacernos ver hasta lo invisible. Su mirada asombrada ha sido el cauce de la belleza y la extrañeza de la realidad, y sus pinceles y barros las transmiten ahora a la reflexión del espectador. El arte, para Antonio López, es esa continua búsqueda de la sensibilidad de las cosas perecederas, ese indagar en todas las capas de las sensaciones. El artista descubre la realidad y la apresa, es ello fuente de placer... y responsabilidad.

La mirada de María Moreno, Mari, la esposa del artista, es un reflejo de ese momento “epifánico” del creador. Unos ojos delineados y asimétricos, penetrantes y serenos, un rostro de mujer de antes, vigilante y desconfiada. El pintor aquí no nos regatea nada de ese instante de deslumbramiento por su mujer, en su manualidad, nos regala su primera impresión, la que importa. La obra artística es un soplo de verdad, una búsqueda infinita de Antonio López.

95 AMÓN, S. (1 de Mayo de 1997). Antonio López García . Obtenido de *Revista de Occidente*: <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=55>

2.3.2.3. Tiempo detenido y tiempo expandido

Antonio López siempre ha sido un devoto del tiempo. Su obra ha sufrido reveses, críticas injustas, ingenuas e ilusas, como aquella que le catalogaba como pintor hiper-realista. Al contrario, la vida y obra creativa del Maestro debería mirarse como lo más alejado de una fotografía.

Antonio López no toma instantáneas; suma tantos instantes que sus cuadros retienen cientos de horas en capas de tiempo, estratos en los que la verdad se ha ido decantando y así juega y modela la realidad a su antojo bajo una honrada trampa de fidelidad al modelo. Lo que Antonio mete en sus cuadros es tiempo, amor y tiempo, amor por lo cotidiano, por lo suyo, y tiempo. Siempre tiempo⁹⁶.

Un tiempo en compañía de los suyos, de su familia, de su mujer, pintora como él, y de sus hijas, modelos constantes de su obra. Antonio López empleaba su tiempo en contemplarlas, dibujarlas, pintarlas, modelarlas, revisarlas en su representación para volverlas a pintar.

A veces la verdad es áspera, incómoda, ya la tenemos demasiado cerca y en permanente contacto. Nos puede atraer por el misterio que encierra, por el deseo de saber el porqué, pero puede producirnos rechazo cuando no alcanzamos a descifrar ese misterio de una forma tan inmediata como nos gustaría. La llave que nos abre estas puertas es el tiempo, y también la capacidad de sentir y de creer. Por eso ahora veo la obra de mi padre siempre en presente y siempre cambiante. Es el tiempo presente su verdadero motor y lo que le mueve a transformar y revisar tantas veces una misma obra. 'No creo ser un verdadero pintor, un pintor puro.

Desde siempre, la forma de las cosas, su volumen, su materia, la distancia entre los diferentes términos han sido, más que el color, los estímulos a partir de los que he elaborado el cuadro, y todo eso, seguramente, es lo que me ha permitido

96 LIBANIO, JB. (10 de julio de 2011). *El tiempo eterno de Antonio López*. Bogotá: Lne.es. Recuperado de <http://www.lne.es/siglo-xxi/2011/07/10/tiempo-eterno-antonio-lopez/1100808.html>

hacer escultura, una escultura que quizá no sea la de un verdadero escultor, pero que necesito hacerla. [...] Si la pintas [la figura humana] tienes que elegir un solo punto de vista, y eso me inquieta mucho, porque todos los puntos de vista de esa figura me parecen igualmente atrayentes, y eso te lo da la escultura. Para mí no hay nada tan fascinante como una escultura. No deja de ser verdad que Antonio López está poseído por una especie de hechizo de la realidad, de deseo de la realidad, de la manera en que los objetos y las personas se aparecen como fenómenos, y que la descripción veraz de esas apariencias es una actividad que se identifica con su acto de pintar, su virtuosismo y por su obsesión de la realidad⁹⁷.

Un virtuosismo exacerbado y una fascinación obsesiva por su gente, por el transcurrir del tiempo en el paso de la niñez a la pubertad de sus hijas, y de la juventud a la madurez de María Moreno, Mari, su mujer.

La pieza escultórica de su hija dormida, en la cuna de bebé, es una captura inquietante. Antonio López no duda en modelar a los miembros de su ámbito doméstico, es un homenaje artístico. Pero, en esta figura, la irrupción de una figura estática de bebé,



LÓPEZ, A. (1964) *María dormida*. Recuperado de <http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/antoniolopez/museo7.html>

97 LÓPEZ, M. (2011). «María López: sobre mi padre». Selección de textos del catálogo Museo Thyssen. Recuperado de http://www.museothyssen.org/microsites/prensa/2011/AntonioLopez/SELECCION_TEX-TOS_CATALOGO.pdf

resulta ambivalente, ambigua, del orden de lo siniestro. Es la representación de una figura yacente y un cuerpo dormido, sí, pero recuerda vagamente la imagen de una niña muerta, un cadáver de un infante. El sueño y la muerte aunados en una misma imagen simbólica, de la ternura al terror.

La primera incursión de la obra y figura artística de Antonio López con el documental de creación fue la película «El sol del membrillo», dirigida por Víctor Erice en 1992. Fue tan fructífera y creativa la conexión del mundo plástico de Antonio López y el cinematográfico del cineasta, que Víctor Erice lo sistematiza en un ensayo, «la aproximación del cine y la pintura».

Del rodaje y difusión de este monumental alegato al tiempo de la creación artística nadie salió indemne:

El tema favorito de López es la expansión del tiempo, y esto es algo que puede ser captado por el lenguaje cinematográfico. La pintura y el cine son dos lenguajes distintos con elementos comunes: la pintura puede expresar o representar el tiempo pero no puede contenerlo. Este poder de poseerlo le corresponde a las películas⁹⁸.

Víctor Erice abunda así en una idea creativa que también comparte el crítico de arte Robert Hughes: esa dualidad, tiempo detenido/tiempo expandido tan del agrado del artista de Tomelloso: “el tema esencial de la obra de Antonio López García es el tiempo, cómo usarlo, cómo mostrar su transcurso, como ser testigos de un mundo figurativo que cambia al mismo tiempo que lo contemplas”⁹⁹.

Esa contemplación de la vida, ese membrillero doméstico del jardín entre tapiz de la casa de Antonio López que, en mitad del proceso de representación pictórico, se pudre delante de los ojos del artista plástico, del cineasta y de todo el equipo de rodaje.

98 Cita de Víctor Erice en JACOBS, S. (2001) *“Framing pictures. Film and Visual Arts”* P. 61. Edinburgh University Press.

99 *Ibid*, cita de Robert Hughes, p. 61

Lo que podía haber sido una calamidad en términos de producción, se convierte en un «punto de creación» para el autor del documental: y lo usa artísticamente. La película es una metáfora sobre la fugacidad de la vida y el escaso tiempo del artista para atraparla:

Erice enmarca su trabajo del mismo modo que un pintor nunca mueve su pincel más allá de los límites del lienzo. Lo que es más, Erice coloca su cámara con el mismo mimo, a menudo con la misma meticulosidad y adoptando la misma relación con el pintor que la que establece Antonio López con el árbol (...) Tras semanas de trabajo y largos días de espera debido a la lluvia, López encuentra la fruta del membrillo caída en el suelo y poco tiempo después sencillamente abandona su pintura, su cuadro y sus materiales. Nos dice el propio López: «el proceso de coger y abandonar un trabajo es inevitable en el acto pictórico al natural, donde sólo puedes pintar unas pocas horas cada día y unas pocas semanas al año, porque la luz cambia y eso modifica el carácter del paisaje». Según Erice, la pintura no implica necesariamente la acción espontánea y la grandiosidad física que los cineastas registran cuando enfocan el acto artístico de la creación. Más bien al contrario, la pintura puede ser un proceso que implica preparativos muy elaborados, concentración mental y momentos de rutina, nada dramáticos. De alguna manera Erice compara, inevitablemente, la obra de López con la de los albañiles polacos que están haciendo obras en su casa.

La reflexión artística del cineasta se convierte en una acción, una secuencia de rodaje. Víctor Erice, con todo su talento fílmico detrás, entiende y aprovecha dos situaciones simultáneas, la obra de creación (la pintura del membrillero) y las obras de remodelación (los escayolistas). La lucidez subjetiva de Erice aquí es haber sabido dialogar a dos actantes, dos mundos tan distintos en apariencia, para luego contrastarlos. El resultado es la creación de un ámbito hogareño y entrañable donde el artista busca la empatía, y la consigue, con unos artesanos, los albañiles. A pesar de la imposibilidad de la terminación de la pintura, la vida sigue, parece decirnos Erice.

2.3.2.4. La escultura como espacio vacío

Crear un hueco en un volumen cerrado es hacer esa materia transparente a la luz y por consiguiente, y en palabras de Manzini, «ha de contener, separar, proteger, aislar, apoyar sin imponer visualmente su materialidad»¹⁰⁰.

Antonio López ha tenido ocasión de compartir el espacio escultórico, «vencer ese vacío», de la mano de dos compañeros y cómplices de vida, los hermanos Julio y Paco López Hernández, realistas de Madrid como él. Fue en el encargo de la magno escultura de los anteriores Reyes de España, Don Juan Carlos I y Doña Sofía, para ocupar un espacio, un claustro del Museo nacional de Escultura de Valladolid en el año 2001. En palabras del propio Antonio López, cuando analizaba este «trabajo a tres»:

Lo pintado es una ficción, lo esculpido es un hecho físico, una materia, una forma tangible y verdadera como cualquier otra forma de la naturaleza. Son dos creaciones del hombre portentosas y me parece que son complementarias. En mi caso he trabajado en las dos con naturalidad y ya en aquel primer curso de la escuela pasaba de pintar a modelar sin esfuerzo. Después no me he planteado si yo, como pintor, debía o no debía hacer escultura. Notaba cuándo era mejor pintar o modelar un tema, lo sentía claramente. No creo ser un verdadero pintor, un pintor puro. Desde siempre, la forma de las cosas, su volumen, su materia, la distancia entre los diferentes términos han sido, más que el color, los estímulos a partir de los que he elaborado el cuadro, y, todo eso, seguramente es lo que me ha permitido hacer escultura, una escultura que quizá no sea la de un verdadero escultor, pero que necesitaba hacerla¹⁰¹.

100 MANZINI, E. (1993). *La materia de la invención*. Materiales y proyectos. Barcelona, Ceac (Ed. Orig. 1986)

101 ACHIAGA, P. (24 de junio de 2011). "Antonio López: El arte español es un arte difícil y nada complaciente". *El País*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Antonio-Lopez/1790>

Dos figuras monumentales de bronce y tres escultores y compañeros de vida. La fotografía alude a un instante de difusión de la obra, pero también insinúa la relación entre estos tres artistas. Se apellidan todos igual, pero sólo dos son hermanos, Julio y Francisco, y Antonio coincide en el nombre.



CACHO (2001) Foto de Julio López, Antonio López y Francisco López posando delante de la Escultura de los Reyes Recuperada de http://elpais.com/diario/2001/08/01/revistaverano/996616824_850215.html

En la imagen, los tres escultores

hacen «hueco» a las dos piezas de los Reyes, majestuosas, sentadas en el claustro. Julio permanece solo, a la derecha. Antonio y Francisco López se juntan en un gesto casual, a la derecha. Son tres artistas normales, al final de su trabajo, al final de su apuesta artística.

2.3.2.5. La mirada escultórica. Parsimonia, esencia y misterio

Por primera vez, Antonio López realiza un autoanálisis de su praxis artística. Y no deja de ser relevante que lo haga cuando expresa su valoración, sus dudas e incertidumbres en su actividad escultórica. Imposible no recordar las palabras sabias de Rodin evaluando la creación y la interpretación de una escultura: «Sí he intuitido la figura y he comprendido su sentido, eso se entiende bien, pero el espíritu de la figura siempre tiene que conquistarse de nuevo a través de su contemplación».

Antonio dibuja y contempla el boceto, modela con arcilla y contempla el busto, amplía y contempla los puntos de aproximación, funde, y contempla la rugosidad, la textura, las impurezas del bronce y de la madera. En esa contemplación, el Maestro, a veces, se siente solo:

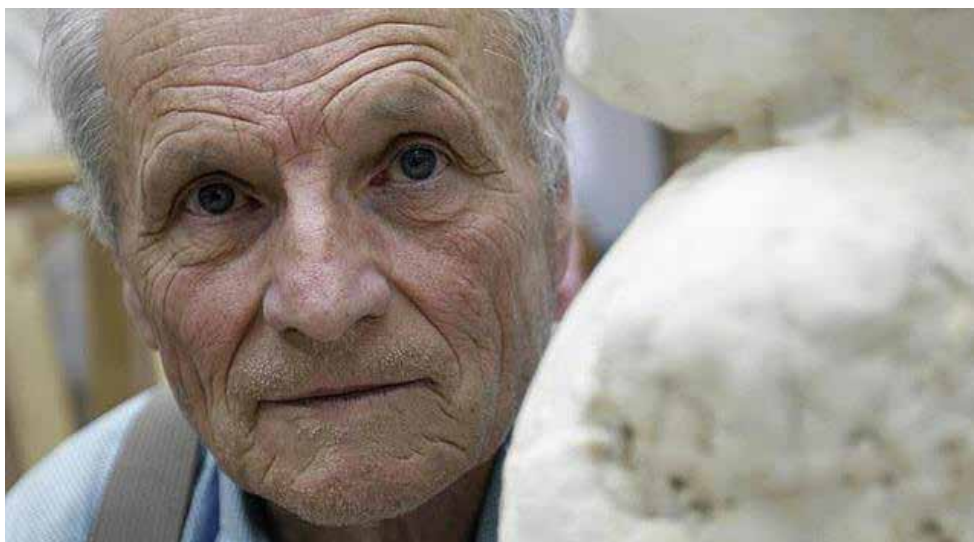
Trabajamos en una enorme soledad... y el arte de nuestro tiempo es la medida de cómo el hombre de hoy siente la vida. El hombre de este siglo tiene una enorme sensación de absurdo, se siente inseguro y desvalido. El arte tiene que hacerse desde ahí, porque uno tiene que trabajar desde lo que es... Todos somos vulnerables, todos estamos perdidos¹⁰².

102 RÍO, I.G. (1993). *Entrevista. Antonio López*. Madrid. Gaceta Complutense número 91 pág 6

La esencia y el misterio de las piezas de Antonio López están conectadas a la gran tradición española del tallar y fundir, a la imaginería medieval y a las piezas de bloques de madera. A este artista plástico le conmueve utilizar medios estrictamente naturales, y sus referentes escultóricos son los artesanos clásicos. Expresa su profunda convicción que el arte escultórico griego, conectado con los Dioses, eran sustrato creativo para los propios artistas, conscientes de su grandeza:

Fidias creó sus esculturas para los Dioses que representaba antes que para la gloria de su propia fama, y ese acto de generosidad, de entrega a una idea colectiva, es parte de su grandeza. Pero el ser humano no elige su tiempo y hace mucho que no existen ideales colectivos fuertes en que el artista pueda creer y pueda representarlos(...)Un exceso de retórica malogró muchas esculturas del siglo XIX y contaminó hasta a un hombre del talento de Rodin. Se hicieron esculturas extraordinarias de una habilidad técnica asombrosa pero lastradas por esa necesidad de asombrar a una sociedad ostentosa y falta de inocencia¹⁰³.

A diferencia de muchos escultores que preparan bocetos de yeso o barro en miniatura de las esculturas que, posteriormente serán realizadas en una escala mayor, López García trabaja directamente con el yeso o madera en el tamaño que pondrá, finalmente, la escultura.



AGUDO, E. (2011) *Antonio López junto a una escultura sin acabar en su taller* (Foto). Recuperado de <http://www.abc.es/20110612/cultura/abcp-merecemos-politicos-mejores-pueden-20110612.html>

103 SULLIVAN, E.J. (1989) *Antonio López García* (pp 257-259). Madrid: Lerner & Lerner Editores

El retrato fotográfico de Ernesto Agudo logra capturar la complejidad de la mirada de Antonio, su contemplación ensimismada, su estado de lucidez subjetiva frente a la realidad, al lado de su obra inacabada, de la arcilla blanca. Mira a eje de cámara pero, al tiempo, está meditabundo, reflexionando sobre ese instante detenido. Es un hombre anciano, poblado de arrugas, pero sus ojos están atentos, expresivos, llenos de vivacidad. Antonio ama la vida y nos la regala en trocitos de arte.

2.3.2.6. El trabajo colaborativo de la escultura versus individualidad pictórica

El trabajo escultórico exige de la colaboración de varios oficios artísticos: el vaciado, ampliado, la soldadura, el modelado y la fundición artística de una pieza escultórica demanda el equilibrio de varias miradas creativas. Pero, como decía Delacroix, «Primero aprenda a ser un artesano; no le impedirá ser un genio».

Como bien narraba Giovanni Testari en su reflexión «Lo efímero y lo eterno», Antonio López es pintor por encima de todo pero ama también a sus objetos, sus lugares, los más modestos y usuales. Y establece una relación protectora, casi paternal, sobre toda su obra artística:

Los últimos serán los primeros. Siempre y no solo en aquella lejana primera visita, siempre cuando pienso en las obras de López o cuando las veo ante mí, breves y enormes, en cualquier caso colmados de caridad y silencio, me viene a la mente ese dicho evangélico. No es que López García haya querido ilustrar nada, pero sí ponerse por urgentísima demanda del vivir y, al final, del ser, al lado de los no-protagonistas, al lado de aquellos por los que la vida no es fuerza, ni potencia ni trono, sino cotidiano penar, lenta construcción, ilimitado afecto, amada libertad, amadísima y sagrada justicia. Esto es lo que López quiso o no pudo dejar de querer¹⁰⁴.

104 Cita de Testori, G. «*Lo efímero y lo eterno*», del Catálogo de la Exposición «Antonio López: Pintura, Escultura y Dibujo». (1993) P. 66. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Ese «no protagonismo» tan afecto a la personalidad artística de Antonio López tiene una equivalencia vital, vivencial. Todo pasa por algo, todo está referenciado por un pasado familiar, un acontecer de la vida, un entramado de circunstancias propias que Antonio López va añadiendo a su pintura y modelando, en cada pieza nueva, en cada proyecto de encargo, en su escultura. El escritor Antonio Muñoz Molina tiene las palabras exactas para definir al personaje, para hilar las costuras:

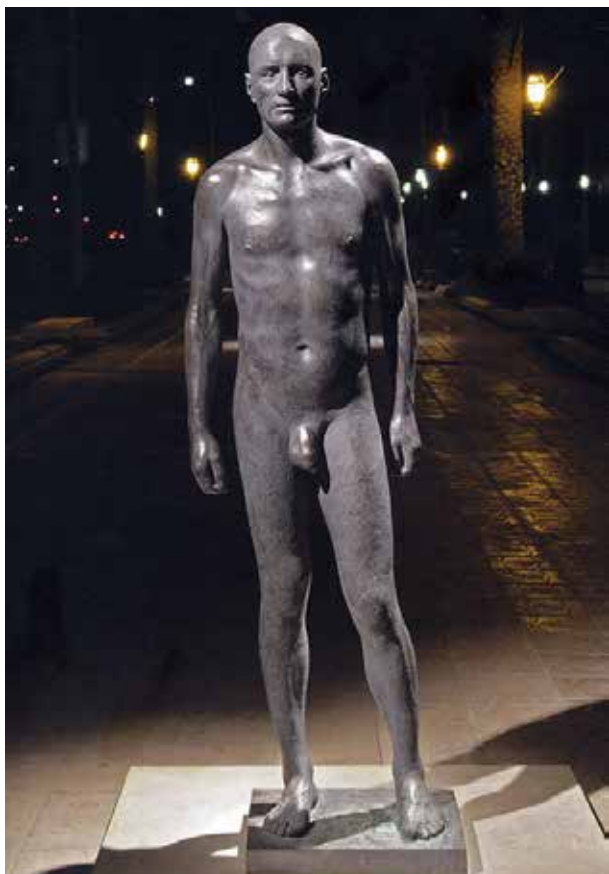
Antonio López García emerge sobre el asfalto de Madrid como un peregrino saludable y arcaico que ha venido a pie desde su provincia para ver con sus propios ojos el alba misteriosa de la capital (...) tiene algo de viajero asombrado, de hombre de campo trasterrado a Madrid, de campesino y artesano absorto que puede pasar horas y horas sumergido en su labor, tan atento a ello que no escucha ruidos ni voces, tan ensimismado en las perfecciones materiales de las cosas que al final no sabe si ha pasado breves horas o años enteros contemplándolos, queriendo tan detalladamente repetirlos que se le escaparán sin remedio en el sigilo de sus mutaciones inmóviles ¹⁰⁵.

2.3.2.7. Pieza que caminan, miran y hablan

Esta pieza escultórica monumental “Hombre de frente”, está desnudo, pero no sólo enseña su piel de bronce sin ropaje alguno, también sufre de una desnudez espacial, vital. Su mirada asombrada y eterna nos recuerda que es la figura de un hombre sólo, detenido, aislado en un paseo de farolas donde no camina nadie. Ni siquiera él. La grandeza de esta escultura de Antonio López es la mirada inquietante de este hombre apuesto, esbelto, que supone un desafío para el viandante.

Ese «hombre que camina», el ideal masculino, activo, poderoso, decidido y, de alguna manera, heroico, no acaba de fraguar en la mente de Antonio López. Él no quiere “inventárselo”, necesita encontrar un modelo adecuado que le regale esa presencia. Por el camino, numerosas tentativas y proyectos inacabados, como «El Hombre de Albacete», en la búsqueda infinita de una humanidad menos solitaria y más moral:

¹⁰⁵ Cita de Muñoz Molina, A. “La decisión de la verdad”, del Catálogo de la Exposición *Antonio López: Pintura, Escultura y Dibujo* (1993) P. 23. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



LÓPEZ, A. (2005) *Hombre de frente*. (Escultura) Recuperado de <http://www.arteinformado.com/agenda/f/antonio-lopez-garcia-111558>

Aunque la pieza no está acabada, los planes del artista para colocar un «Hombre caminando» de veinte metros de alto en una plaza de Madrid será, sin duda, un momento crítico en la carrera escultural de López García. Haciéndonos recordar particularmente el Coloso de Rodas, en su forma, este «Hombre» no obstante no será héroe, se las que fueren sus dimensiones finales. Será el símbolo de la humanidad en toda su soledad. Caminará por un mundo en busca de respuestas ignotas a preguntas todavía sin formular. Este hombre grande será, en la manera más especializada, una parte de todos nosotros. (...) será la apoteosis de la extraordinaria compasión humana y una empatía con todos aquellos miles o millones de elementos que unen y siempre nos han unido como miembros de la raza humana ¹⁰⁶.

Una figura del hombre que ansía en su dimensión tridimensional, pero que la margina de sus lienzos:

La figura humana desaparece de sus lienzos, quedando recluida a la escultura, una escultura inacabada del «Hombre», construida con retazos del natural de muchos hombres, que camina, desde su adicción, hacia la apolínea monstruosidad de un nuevo Frankenstein anónimo y colectivo, y que acompaña al autor desde 1968 ¹⁰⁷.

¹⁰⁶ SULLIVAN, E.J. (1989) *Antonio López García* (pp 263-273) Madrid: Lerner & Lerner Editores

¹⁰⁷ SANMARTÍN ARCE, R. (sf). Mirada sobre mirada y mirada en el tiempo. *Universidad Complutense de Madrid*. Recuperado de http://ruc.udc.es/bitstream/2183/9491/1/CC_23_art_5.pdf

2.3.2.8. El artista plástico versus investigador científico

Antonio López es un mago de la observación, del análisis, del trabajo artesano, del ensayo, la prueba, el acierto y el error. Su pintura ha manejado muy bien siempre esos tiempos, la espera, la paciencia, la indagación manual y matérica. Su método artístico se podría vincular a la de un investigador científico: sabe y conoce su oficio, sí, pero su actitud reservada y humilde ante el acto creativo pudiera ser como la del científico sabio que va en busca de la piedra filosofal... y no le importa no hallarla, sino que disfruta el proceso de conocimiento. Su personalidad, relevante y original para los críticos de arte, siempre ha jugado a su favor:

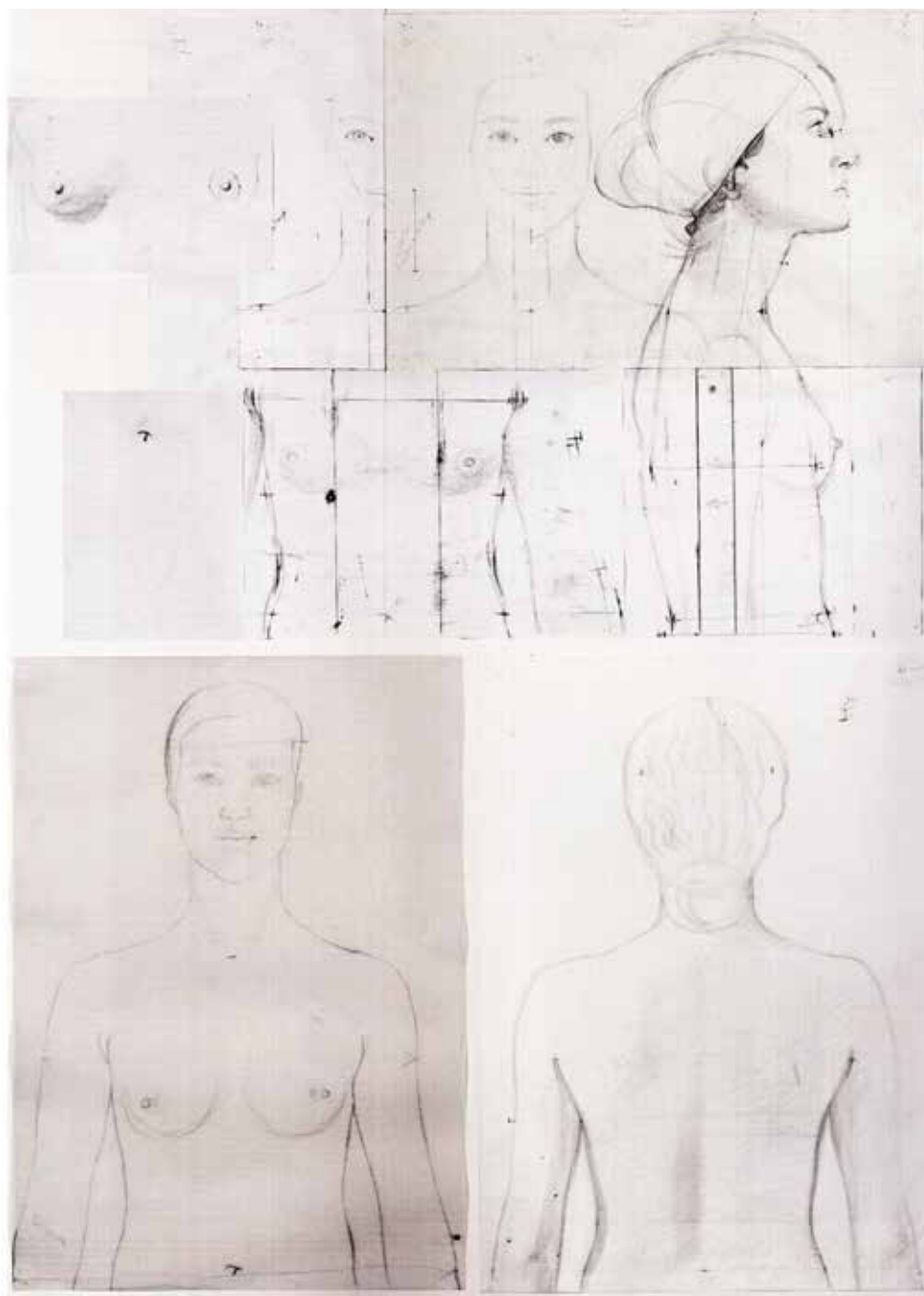
Antonio era un muchacho reservado y tímido, muy impresionable y emotivo, y, sobre todo, de una agudísima inteligencia. También llamaban la atención su curiosidad insaciable y su entusiasmo. Poseía la facultad sorprendente, que ha conservado, de emplear los ejemplos y comparaciones más inesperados y eficaces ¹⁰⁸.

Cuando el Maestro toma la palabra, eleva su voz y nos recuerda que la apariencia de las cosas es verdad, como la piel de un esqueleto, que, si sabes mirar, te ilumina, te subyuga y te envuelve en el misterio de la creación:

Siempre me ha parecido interesante conocer el proceso de realización del trabajo del arte; cómo surge y se traslada desde la mente a la materia a la que ha sido destinada, cómo crece rápida o lenta, hasta su final. Aun en los trabajos más ligeros hay enterrada una labor lógica, variada y misteriosa bajo la piel última, del mismo modo que la piel cubre la estructura de todo el organismo. Aunque los límites no son siempre precisos, digamos que junto a un núcleo de trabajos terminados, este proceso está presente en apuntes surgidos como apoyo a pinturas o esculturas, en obras que, por diferentes motivos, quedaron sin resolver y en las que estoy trabajando actualmente ¹⁰⁹.

108 RAMO, J. (1994-95) *Antonio López proceso de un trabajo* (pp 19-21) Sevilla: Focus.

109 LOPEZ GARCÍA, A. (1994). Proceso de un trabajo. 4 noviembre 1994-15 enero 1995, Hospital de los Venerables. (pp 13-20) Sevilla: Fundación Fondo de Cultura



LOPEZ, A. (2010) *La Mujer de Coslada* (Bocetos) Recuperados de <http://www.abc.es/20101015/lo-cal-madrid/antonio-lopez-cree-ultima-201010142025.html>

Los bocetos de «La Mujer de Coslada» son el lenguaje cifrado de la creatividad, de la indagación artística del Maestro. Líneas y retazos de la imagen del ideal de belleza femenina imaginado por el artista, retoques y apuntes sin terminar. Esta imagen retrata todos los pasos, inciertos y llenos de marcas correctoras, que Antonio López atraviesa cuando la imagina. La obra artística no se acaba nunca, todo es posible, todo puede cambiar. El trazo es caduco y la idea crece, evoluciona hasta un estadio artístico de conformidad.

Una conformidad que el Maestro desea y respeta, anhela y retrata:

Antonio López es constantemente fiel a los significados inherentes (o al menos visiblemente observables) de los objetos. Nunca les quita su destino original, y percibe en ellos una dignidad inextricable. En este sentido, su arte es intensamente español, naciendo de la reverencia.... por lo real y lo concreto que, sin embargo, imbuje con frecuencia, sutilmente, con valores trascendentes ¹¹⁰.



LOPEZ, A. (2010) *La Mujer de Coslada* (Montaje) Recuperados de <http://www.abc.es/20101015/local-madrid/antonio-lopez-cree-ultima-201010142025.html>

Antonio López se ve aquí diminuto frente a la grandiosidad, inmensidad de su obra. Está en la parte exterior de la Fundación Arte 6 de Arganda, porque el ensamblaje de su escultura ha hecho pequeño el hangar. Esta escultura es, de momento, una mujer cuarteada, al que el artista pule de forma parsimoniosa, al detalle, con una labor ingente entre la materialización de la idea y su artesanía, su manualidad. Somos testigos con esta instantánea de un momento crucial: la mujer monumental de Coslada empieza a tener vida propia, empieza a completarse.

José Bergamín adjetivaba sin pudor al lenguaje español de la pintura como de un lenguaje formalista- realista, naturalista-: «un lenguaje del maravilloso silencio. Un lenguaje que podemos decir característicamente cervantino, velazqueño».

110 SULLIVAN, E. (1989). *Antonio López García*. Pág 265 .Madrid: Lerner & Lerner Editores.

Antonio López se ajusta, perfectamente, a ese molde clásico. Un modo de trabajar que alude a la sobriedad, al respeto por los objetos a su lado, devoción por la manualidad, por el trabajo de taller y por la carga plástica de los materiales.

No creo que case o combine mal esta enseña con la austeridad castellana, más aun la española, que empapa toda la obra del pintor manchego. Esa elegancia tan sobria, ese gusto, en cualquier composición, por lo despojado, por la utilización de los elementos imprescindibles y ni uno más, ese ungido respeto por la pobreza y aparente opacidad de los objetos más triviales y degradados (...)

Antonio López, como el alfarero, el viticultor muy artesanal y concienzudo, como el herrero en su fragua o el guarnicionero y el encuadernador en sus tabucos, santificados por la fragancia mezclada del cuero, las tintas y la goma, preferirá, con la vista colocada en alcanzar el mejor y más perdurable resultado, un cierto modo de trabajar que pedantes, posmodernos en porretas, virtuales y marisabidillas llamaran arcaico y que no es sino suficiente, libertario y retroalimentado durante un trayecto circular perfecto y sin desgaste (...) Entre las formulaciones que para su entendimiento del arte forjara Eugenio D'Ors, se encuentra la que distingue, en el terreno de las formas, aquellas que «pesan» en contraste con las que «vuelan». Obvio es que el universo plástico de nuestro artista se mueve en la órbita de la primera categoría aludida¹¹¹.

Un recorrido artístico «de peso», un trayecto circular, una devoción por lo necesario, todos, del orden de la «lucidez subjetiva».

111 MARTINEZ SARRION, A. (1994-95) *Antonio López proceso de un trabajo* (pp 15.18) Sevilla: Focus.

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Preguntas de la investigación

Muchas son las cuestiones que se agolpan a lo largo de casi treinta años de experiencia en la escritura y los rodajes de los documentales de creación. Se agolpan las dudas y conjeturas sobre un formato narrativo que se va construyendo día a día con límites imprecisos. La obra creativa se idea, planifica, rueda, visiona, monta y sonoriza en un proceso temporal de muchos avatares e incertidumbres. Como todo creador, el guionista y realizador de documentales de creación realizan muchos “borrones” en su cuaderno, adecúan la investigación a la realidad, modifican su mirada en un ejercicio de flexibilidad constante.

Si tuviéramos que resumir esos pensamientos hilvanados a borbotones resultarían las siguientes preguntas de la investigación, tanto de aspectos formales del formato como de contenidos.

1. ¿Qué valor tiene un documental de creación? ¿Está relacionado con su precio de producción, con una rentabilidad económica? ¿Con un criterio de aprovechamiento mediático?
2. ¿Es adecuada la evaluación artística en función de una serie de medidas y controles sobre su «feed back», sobre el efecto que sobre el espectador, público o visitante de espacio artístico provoque?
3. ¿Son todos los documentales, rodados en cine o grabados en vídeo, documentales de creación?
4. ¿Los documentales de creación son el formato adecuado para la pedagogía artística?
5. ¿Existe un canon o una forma convencional y consensuada de escritura de los documentales de creación?

6. ¿Debe un documental de creación aventurar contenidos más allá del registro de una documentación fiable?
7. ¿Debe un documental de creación tener una escritura invisible?
¿O, por el contrario, debe tener un conductor/a a cámara, como un maestro de ceremonias?
8. ¿Se pueden aplicar los criterios de la dirección escénica, la dramaturgia y puesta en escena en un documental de creación?
9. ¿Existen los documentales de creación fallidos? ¿Deben actualizarse o revisarse los contenidos de un documental de creación?

3.2. Objetivos de la investigación

Establecer los criterios y protocolos científicos de una evaluación de la creatividad del documental de creación.

Habilitar una sinergia entre el documental de creación y otras disciplinas artísticas, como las artes plásticas, las artes visuales, el cine de ficción, la fotografía y la literatura.

Valorar si los documentales de creación deben adoptar los valores estéticos y creativos de la historia que narran.

Fijar y acordar la autoría de los documentales de creación, establecer los términos de la autoría compartida entre el creador de la escritura y el creativo de la realización de secuencias de imágenes.

3.3. Hipótesis

El documental de creación es un formato comunicativo y un instrumento de pedagogía artística que está dotado de lucidez subjetiva, un factor de la creatividad, que dilucida, contempla, analiza e interpreta los “puntos de creación” que este integra.

Entendemos por lucidez subjetiva un concepto de creatividad que combina la contemplación crítica, la priorización de contenidos formales, la elección de propuestas visuales estéticas, el análisis selectivo de los testimonios y discursos de los protagonistas y, finalmente, interpreta la realidad retratada con un cierre de discurso narrativo.

Entendemos por puntos de creación todos los momentos de magia, sensibilidad, narrativa del instante y azar artístico que transcurren desde el momento de la idea priorística del documental, hasta el plan de trabajo, la puesta en escena, el rodaje, el visionado del material, el montaje y la sonorización final.

3.4. Metodología

Para acercarnos al entramado creativo de los documentales de creación y entender sus artefactos narrativos, analizamos dos ejemplos, dos trabajos de caso, el documental de creación «Muntadas: Artista Visual» y «Antonio López: Artes plásticas», ambos programas documentales monográficos emitidos en la serie «Los Oficios de la Cultura», de la 2, Televisión Española. El documental de Muntadas tuvo difusión pública el 28 de enero del 2012, y el documental de Antonio López se emitió el 16 de diciembre del mismo año. A su vez, se realizarán cuatro entrevistas personalizadas a los autores de los dos documentales y a dos artistas plásticos.

Con todos estos elementos de análisis se elaborará un análisis relacional que arroje luz sobre este factor de la creatividad, la lucidez subjetiva, y la interpretación de los puntos de creación, en los documentales de creación.

3.4.1 Análisis. Selección de las muestras

El procedimiento científico para el contraste de la hipótesis es el análisis del contenido de las obras así como el diálogo con los autores que las han creado.

El análisis pormenorizado de los momentos de lucidez subjetiva y la irrupción de los “puntos de creación” en estos dos ejemplos de caso, los documentales de Antonio López y Antoni Muntadas, en el proceso de idealización, producción, escritura previa, puesta en escena, rodaje, montaje y sonorización de las secuencias de imágenes será de tipo relacional para llegar a las conclusiones del diseño de formato narrativo del documental de creación.

3.4.2. Procedimiento: entrevistas a los autores

Los autores de un documental de creación son un guionista y un realizador. En los dos ejemplos que nos ocupan, ambos documentales de creación están realizados por idéntica pareja creativa, ambos profesionales de largo recorrido de Televisión Española, nuestro canal de comunicación de servicio público.

Ana G. Wonham es la guionista y Miguel Rosillo es el realizador.

La tercera entrevista es a uno de los coprotagonistas del documental de creación de Antonio López, su compañero en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Julio López Hernández. Además de dar su voz y su espacio creativo, su casa taller de Madrid, en este documental de creación, este escultor también va a participar, junto a Antonio López, en la exposición colectiva «Realistas de Madrid», que va a inaugurarse el próximo 9 de febrero del 2016 en el *Museo Thyssen* de Madrid.

La cuarta entrevista es al propio Maestro Antonio López, que accedió a volver a dialogar sobre su trabajo artístico en el curso de esta investigación con los autores del documental. La reflexión, esta vez, sería acerca de su interpretación y valoración del documental de creación y las sinergias artísticas entre su trabajo plástico y la lucidez subjetiva.

3.4.3. Análisis estético y creativo de las obras

Para comprender qué papel desempeña el concepto de creatividad de lucidez subjetiva en el documental de creación, se procede al análisis creativo de varias secuencias de los documentales, trabajos de caso. Se presentan 13 *storyboards*, en una relación sintética de planos, que ilustre de manera estructurada, el eje de guión de los dos documentales de creación y su «manufactura» artística y creativa.

La relación de las secuencias es la siguiente:

Documental de creación «Antonio López: Artes Plásticas»

Secuencia 1. Prólogo. Antonio López: Maestro

Secuencia 2. El colaborador: Tomás Bañuelos

Secuencia 3. Irrupción de otro Maestro: Julio López Hernández

Secuencia 4. La escultura en el *Real Jardín Botánico*

Secuencia 5. El traslado de «El hombre de Albacete»

Secuencia 6. Una escultura pigmentada

Secuencia 7. Epílogo. Antonio López: investigador

Documental de creación «Muntadas: artista visual»

Secuencia 1. Prólogo. Antoni Muntadas: Maestro

Secuencia 2. Muntadas y su contexto artístico

Secuencia 3. Muntadas y el paisaje de los media

Secuencia 4. Muntadas y su obra en situación

Secuencia 5. Muntadas y Miralda: simbiosis artística

Secuencia 6. Epílogo. Muntadas y el poder

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

El documental de creación se articula como un formato narrativo de pedagogía artística a la luz de todo el material propuesto de análisis.

Este comprende, tanto el análisis de la praxis artística de los autores de los dos documentales de creación propuestos como ejemplos de caso, pormenorizado en varios *storyboards* de ambos formatos, así como el análisis relacional de todas las entrevistas que hemos realizado ex profeso para esta investigación.

4.1. Análisis de la Praxis artística

Realizar un análisis sobre el papel de dos documentales de creación de 30 minutos cada uno es un ejercicio de síntesis descomunal.

La metodología empleada en este empeño ha sido la elección de varias secuencias de los documentales, hacer un *storyboard* plano a plano de todos ellos, y realizar un análisis narrativo y descriptivo que incluyera los momentos de «lucidez subjetiva» y los «puntos de creación», tanto de la escritura como de la realización audiovisual.

A la luz de este ejercicio de análisis de la praxis artística, seremos capaces de desvelar el mundo creativo de Muntadas y Antonio López, su personalidad artística y la interpretación de cada uno de ellos sobre el rol del artista.

4.2. Análisis de las entrevistas

Se efectúan cuatro entrevistas a los partícipes de ambos documentales: los dos autores, guionista y realizador, y dos artistas plásticos, el escultor Julio López y el artista plástico Antonio López. A todos se les formulan aspectos y factores de creatividad de los documentales, su sinergia con las artes plásticas y visuales y, sobre todo, la aceptación o no de elementos de «lucidez subjetiva» en sus respectivas experiencias artísticas.

Al tiempo, estas entrevistas inquieren a los cuatro autores su opinión y reflexión sobre los “puntos de creación” implícitos en el rodaje y todos los demás momentos de desarrollo del documental, como la puesta en escena, el visionado del material, la escritura de guión, el montaje y la sonorización final.

4.2.1 Entrevista a Ana G. Wonham, guionista



Zemanta. (sf) *Librerías con encanto: ocho y medio libros de cine*. recuperado en: <http://www.jotdown.es/2012/11/ocho-y-medio-madrid/libreria-8-y-medio-6888/>

La entrevista con la guionista tuvo lugar en un entorno muy simbólico, cinéfilo y sosegado, el café librería «Ocho y medio» de Madrid. La entrevistadora era Elena Rosillo, doctoranda de *Comunicación Audiovisual* de la *Universidad Juan Carlos I*, de Madrid. Las preguntas estaban ya escritas, pero la fluidez y confianza transformaron la entrevista en una conversación íntima, de confidencias laborales y anécdotas de rodaje. El diálogo duró hora y media.

Elena registró las palabras de Ana en una grabadora digital, una aplicación de su móvil. Al tiempo, tenía abierto su portátil para tomar notas e indicaciones. No era un capricho, esa información era básica para repreguntar.

El cuestionario eran 15 preguntas, pero luego el azar y el momento de confianza dieron más de sí. Las respuestas fueron rápidas y extensas, algunas resultaban instantáneas, desde una reflexión casi automática.

¿Cómo afrontas la escritura de un documental de creación? ¿Tienes un modelo de guión, documentación previa que aplicas a todos tus rodajes?

Mentiría si dijera que lo tengo. No lo tengo. Lo que pasa es que vienen muy bien todas las experiencias y documentales vividos. Siempre el juego es no ir virgen a los rodajes, tener una documentación exhaustiva. Conocer, sobre todo a los personajes que vas a hacer dialogar contigo. Conocer sus puntos de creación y abordar los rodajes desde ahí. Desde sus puntos de creación. A veces la gente te ayuda, a veces entiende tu apuesta, a veces se te pone en contra. A veces quiere controlar tu escritura, y a veces sencillamente, no juegan.

¿Qué son, para ti, los puntos de creación?

Son elementos de experiencia vivida y de nuevas apuestas por la realidad. Si estamos haciendo un documental de creación a un artista. En el caso de Muntadas los puntos de creación es jugar, precisamente, a lo mismo que juega él. Poner en cuestión, hacer un ejercicio de crítica sobre su rol de artista. Si estamos con un artista como Antonio López, que es un artista plástico, se trata de jugar a lo mismo que él, que en este caso yo llamo «lucidez subjetiva». Ser un espectador de manera íntima, entrar en su mundo familiar, jugar a su lectura, a su mirada, e intentar de una manera muy humilde actuar como él.

¿Qué límites puede haber a la hora de utilizar esa lucidez objetiva de la que hablas?

No hay límites hasta llegar a la sala de montaje. Los rodajes son un momento de hechizo de la realidad en el cual, aunque tú tengas muy claro que la persona a la que vas a entrevistar es un maestro, en este caso los dos son grandes maestros; tienes que actuar desde la humildad. Tú eres un creador, pero tú no eres un maestro de la creación. Sencillamente estás registrando un momento en el cual puede, o no, haber magia. Los límites son, sencillamente, el tiempo y la escucha.

¿Qué es la magia?

El momento en el que se hacen presentes los momentos creativos.

¿Son importantes para ti las localizaciones de rodaje para tu planificación y desarrollo de contenido?

Para mí las localizaciones son vitales. Si no sabes en qué espacio vas a poder rodar, vas desnudo. Si vas un día y hablas con el protagonista tienes la ropa interior. Si vas el segundo día con él y consigues conocer a su mujer, en el caso de Antonio López, tienes la chaqueta y la falda. Si estás en su taller y ves lo que tanto le ha costado crear, y que está a medias, como es la armadura de «El hombre de Albacete» ya tienes un abrigo y ya te puedes defender.

El espacio habla. Habla, y mucho. Sobre todo porque nos hace hablar a nosotros.

¿Hasta qué punto es importante la vida personal en el trabajo de un artista?

En el caso de Antonio López es vital. En el caso de Muntadas todavía más. Cada uno lo expresa de una manera distinta. Digamos que la familia (entre comillas) de Muntadas es el mundo global, la aldea global. En el caso de Antonio López la familia es su mujer, sus hijas, sus cuadros, sus esculturas, todo aquello que le hace soñar y pensar qué es importante en el mundo.

¿Eres metódica con las decisiones previas al rodaje?

No lo soy. El método para mí no es constreñir de una manera reglada cada una de las apuestas creativas. Para el método es que todo lleve a un puerto, que todo lleve a una producción audiovisual, en este caso un documental. A veces me quedo a medias, a veces llego a una cuarta parte, a veces llego a un 80%, nunca he llegado al 100%.

¿Qué problemas te ha dado este método caótico?

Me hace sentir insegura, me hace sentir una impostora, y a veces me hace sentir que no soy tan artista como otros que creen en mí. Son momentos de incertidumbre, luego cuando ves el resultado entras en paz.

¿Cuál es tu relación artística con el realizador?

En este caso, de una complicidad absoluta. Es una persona que aborda las cuestiones de fondo con una sinceridad y con una honestidad y con una creatividad muy parecidas a la mía. Actúa desde el respeto, me respeta los momentos de incertidumbre y yo respeto los suyos. Además, no son dos ojos, son cuatro. Que se multiplican por ocho cuando estamos en montaje. Se multiplican por dieciséis cuando estamos en mezcla. Es una maravilla, es encontrar una persona que no solamente no pone en duda tu capacidad creativa, sino que la multiplica. Y al revés, yo estoy tan atenta a su trabajo de puesta en escena que lo escucho y lo hago desde un recogimiento total. Soy silenciosa, escucho lo que dice, a veces no estoy de acuerdo, pero luego a las tres o cuatro semanas lo entiendo. Con lo cual, es muy bonito, porque a él le pasa lo mismo.

¿Crees en la creación colectiva?

Absolutamente. No con cualquiera, no en cualquier formato, no en cualquier arte, pero sí en los documentales de creación. Los documentales de creación tienen una gran ventaja. Y es que la construcción del contenido es absolutamente continua. No hay momentos en los cuales no se cree nada. Creo que es hasta necesario tener un cómplice, a dos como mínimo para construir un documental de creación.

¿Cómo eliges a tus cómplices?

Para lo bueno y para lo malo, trabajo en una empresa pública en la que ese tipo de decisiones nos están vedadas. Después de veintiséis años de profesión, todos nos buscamos. Hay veces que podemos elegir a la persona con la que podemos trabajar y hay veces que no. En este caso, con Miguel nos hemos buscado muchísimo porque hemos estado tres años juntos trabajando en diez documentales en la cual se exigía ese grado de complicidad. Al final no es tanto lo que tú buscas sino lo que encuentras. Y en este caso, con Miguel no había ninguna condición previa. Con otro tipo de personas, pues claro. Son otros condicionamientos y hay veces que no hay tanta complicidad creativa. Pero soy bastante flexible.

¿Cómo comunicas al equipo de rodaje tus cambios de escenario, de intervención de tus protagonistas?

El equipo de rodaje suele ser bastante creativo y en un 80% mis compañeros de fotografía, cámara y sonido son gente que se implica absolutamente en el documental de creación. Es un privilegio trabajar con los equipos de TVE. Hay veces que hay cansancio, agotamiento, falta de respeto (por parte de la producción ejecutiva o por parte de la dirección de la propia empresa, quien muchas veces no entiende nuestro trabajo y lo ve como una cosa mucho más precaria, poco organizada o poco artística).

Muchas veces las decisiones de rodaje son bastante difíciles. No solamente tenemos que cambiar el orden de los diálogos, sino el orden de contenidos, el orden de montaje... hace falta mucha paciencia para trabajar con nosotros y yo me he encontrado en un 80% o más esa complicidad necesaria para transmitir los cambios y para que se escuchen y se hagan bien.

La comunicación es transparencia total. No esconder ningún tipo de decisión de rodaje, no engañar ni manipular, ni alterar los ritmos de creatividad que se producen en un rodaje y tener, digamos, una situación de confianza mutua y de respeto mutuo.

¿Encuentras implicación y colaboración artística con tus directores de fotografía, con los sonidistas?

En un 80%, sí.

¿Qué ocurre cuando no la encuentras?

Tengo que cambiar el guión sobre la marcha, tengo que cambiar el documental sobre la marcha, tengo que ser muchísimo menos exigente con el resultado creativo de lo que quiero hacer. Eso supone un documental más pobre.

¿Son una obra de arte en sí mismas?

Siempre hay una tesis. Siempre hay una línea creativa que tienes y compartes. No siempre se alcanza, pero en un 80% sí que se alcanza. Y cuando los compañeros lo entienden es mágico. Realmente consigues una obra de arte.

¿Prefieres rodar en exteriores o en interiores? ¿Crees que los espacios hablan?

Depende, pero en los dos casos que nos ocupan uno es claramente de interiores y otro es claramente de exteriores. Antonio López es de interiores. Es de taller, de intimidad, de familia... escucha directa, de mirada a pocos metros. En el caso de Muntadas es todo lo contrario, él necesita unos espacios muy abiertos, hablar del mundo, del espacio público, del espacio privado, no podía hacer un diálogo con él sino fuera en exteriores. En interiores se pondría nervioso, se levantaría de la silla, encendería la luz, apagaría la luz, me diría cómo tengo que poner la cámara o qué pregunta tengo que hacerle. En exteriores era todo más controlable.

¿La elección del escenario está supeditada a la mirada del artista?

Absolutamente.

¿Cuál es tu actitud hacia los protagonistas del documental de creación? ¿Cómo los seduces y haces hablar?, ¿es necesario seducirles para hacerles hablar?

Es absolutamente necesario seducir. Como ellos a mí. Es una seducción mutua. De entrada tiene que haber un punto de interés. En el caso de Muntadas, me aproximo a él desde una posición muy humilde. Desde hace 28 años conozco al artista, lo llevo siguiendo, conozco su trabajo. Sé que es hipercrítico con los medios de comunicación y con TVE, porque tuvo una experiencia previa muy negativa, en la que sufrió censura, y entonces de entrada tiene una posición totalmente reservada. Al contrario que los co-protagonistas del documental, que todos están deseando hablar, no solamente de él, sino de la obra artística de Muntadas.

Con Antonio López me pasa justamente lo contrario. No lo conozco apenas, todo el conocimiento que tengo lo hago a través de su colaborador que es Tomás Bañuelos, un escultor al que apenas conozco tampoco, pero que su actitud es totalmente colaborativa. Me lleva a la facultad de Bellas Artes, me lleva a hablar con sus colaboradores, me lleva a hablar con Julio López que es un escultor de altura, colaborador

de Antonio López en una escultura básica para conocer su trabajo como escultor, como es la escultura que se presenta en el Museo de Valladolid... y Antonio López me esquivo de una manera continua durante dos años y medio. No considera que yo esté preparada para poder abordar un diálogo con él. He de decir que tenía razón, yo no estaba preparada cuando le abordo para entender toda su dimensión. Él me pone a prueba, me cita como seis o siete veces en seis o siete escenarios distintos, y la entrevista me la da el penúltimo día después de haber rodado el documental entero con todos sus colaboradores. El resultado es magnífico. Ese trabajo que él hace conmigo es muy parecido al trabajo que hago yo con mis protagonistas. Él juega a ser yo. Y yo juego a ser él. Y sí que consigo, en un momento de intimidad, que él hable. Y cuando consigues que un protagonista hable, es cuando tienes el documental.

¿Crees que a Víctor Erice le hizo pasar el mismo examen?

Sí claro, Víctor Erice y Antonio López tuvieron una relación de amor odio terrible con «El sol del membrillo» y casi la película se aborta en la última semana antes de terminar. De hecho los dos pactaron hablar de la obra inacabada, como símil de la obra artística. A mí me pasó lo mismo, estuvimos intentando que él terminara su «Hombre de Albacete», y hasta que no entendimos que lo que él quería era que hiciéramos una obra inacabada, un símil o parábola de la obra artística como obra inacabada, no nos tranquilizamos. Ya entendimos que eso era lo que él quería. Entender la dificultad de la obra escultórica a través de un maestro que no tiene el tiempo suficiente para terminarla.

¿Crees que los documentales de creación tienen una valoración artística adecuada?

Totalmente no. Estoy convencida de que los documentales de creación no están en el sitio que merecen, ni por producción ni por distribución, ni por exhibición, ni por emisión. Ni siquiera por crítica artística. Rara vez, salvo en algunos festivales de cine, se ha puesto en primer término un trabajo documental de creación.

¿Sirven para la comunicación artística?

Cualquier documental de creación que consiga finalizar su trabajo de una manera creativa sirve para transformar la vida de la gente. Y cualquier acto que transforma la vida de la gente es un acto artístico.

En el rodaje de Muntadas ¿Por qué decidiste reproducir el ambiente de Cadaqués sin protagonistas de la historia?

Fue totalmente accesorio y al azar. Estaba previsto que su colaboradora fuera a Cadaqués para hacer un trabajo de transferencia generacional. Estamos hablando de una mujer como es Andrea Nacach, de treinta y pocos años, que colabora con un señor de más de setenta. Entonces me pareció muy interesante llevar a esa colaboradora al espacio en el que, en los años 70 su artista de cabecera (Muntadas) había sido como ella. Una persona naif, de treinta y pocos, haciendo sus primeras obras artísticas. No pudo ser, entiendo que la artista tuvo un momento de crisis a la hora de acceder a la petición de la guionista y del realizador, y quizás ahí tuvo algún tipo de miedo a una crítica del propio Muntadas. Y decidimos, a pesar de no tener a la protagonista, rodar el espacio. Porque era un espacio simbólico. Era el mar, era la galería, el Casino... y nosotros íbamos a hacer lo mismo que Muntadas había hecho hace cuarenta y pico años. Rodar los espacios al final del verano (estábamos en septiembre), grabando a la gente jugando a las cartas en un casino de unos pescadores y convertirlo en un documental de creación para TVE dos meses y medio después. Y emitir en diciembre, enero. Jugamos a ser Muntadas de un modo muy delicado. No queríamos hacer una parodia, aunque quizás el artista lo entendió de una manera frívola; todo lo contrario, queríamos hacer un homenaje que podía ser hacer un trabajo de filmación fuera de los circuitos establecidos.

¿Qué experiencia fílmica encontraste en esos exteriores: la playa, el Casino, la bahía...?

Encontramos un pueblo cuarenta años después, donde ya no existían unos artistas como habían sido Dalí, ni una televisión pública totalmente castradora como había en aquella época, en la que era la única. Sino que encontramos un pueblo bastante masificado donde el capitalismo había llegado como a todos los demás pueblos de la costa brava catalana. Un pueblo distinto.

¿Cómo elegiste a Andrea Nacach, la colaboradora de Muntadas, como co-protagonista del documental?

Era su colaboradora habitual en ese momento. Tenía todo el material de Muntadas, ella tenía todo el material: los vídeos, los textos, los libros, los catálogos, las presentaciones, todos los trabajos que él había hecho durante toda su vida artística totalmente catalogada. Era su catalogadora. Su archivera. Pero además con una dimensión artística y joven que nos interesaba. Entendió absolutamente la apuesta del documental. Creo que fue el gran éxito del documental y nos dio muchas claves de lectura del trabajo de Muntadas.

¿Fue una decisión de producción o de contenido?

Fue de las dos cosas. De producción, porque en un principio se nos vino un poco impuesto. Era la colaboradora que tenía Muntadas en ese momento, si hubiéramos hecho el documental diez años antes, no hubiera estado ella, sino cualquier otra colaboradora muy cercana al artista. Y al final fue de contenido, porque ella era también artista. Y entonces entendió que nosotros queríamos hacer un documental de creación. No queríamos hacer un documental como «Metrópolis» o «Informe Semanal». Queríamos hacer una apuesta en la cual pusiéramos en cuestión el propio trabajo artístico de Muntadas.

¿Cómo enfrentaste el guión de un artista visual tan crítico con la realidad del mundo artístico?

Poniéndome en su lugar. Es muy difícil porque, realmente la producción y capacidad artística de Muntadas es desbordante. Nunca puedes llegar a todas las cosas que está haciendo de manera simultánea. Es parte de su secreto. No deja de producir obras ni crítica de su obra ni de implicar a sus colaboradores. Él es un agente enzimático. Visto desde un punto de vista científico, sería aquel que es capaz de poner en relación a todo el mundo con todo el mundo de una manera multiplicadora. Es un ingeniero, y a la vez es un artista. Es un sabio y a la vez es un hipercrítico. Es muy difícil trabajar con él.

¿Una visión del artista quizás más alejado de la visión del genio tocado por las musas que comenzó a darse en el s.XIX?

Ese es un aspecto que critica mucho Muntadas, precisamente. Él viene del arte conceptual, y aunque lo ha superado, siempre dice que aquella fue su etapa de formación; él no quiere tener etiquetas, y eso también tiene que ver con una concepción del arte totalmente distinta. No le interesan las musas ni el arte romántico, sino cambiar el mundo. Yo hablo de él en este trabajo de investigación y de alguna manera en el documental también sale bastante claro, como que es el representante de un empoderamiento artístico. Hay dos veces en el documental que se escucha una frase suya, de manera reiterativa. Él dice que los artistas no tienen poder. En psicoanálisis, cuando dices que no a algo, estás diciendo que sí. Esa es mi tesis. Él sí que tiene poder, y a la vez tiene poder hablando del poder.

¿Tus diálogos con él fueron guionizados o espontáneos?

Es difícil hablar de algo espontáneo con Muntadas. A él le gusta mucho estructurar los contenidos. Le gusta mucho controlar todos los procesos artísticos de los que él forma parte. Pero, al final, lo espontáneo siempre surge, y está fuera de control. Eso es lo que buscamos en el documental, los momentos que no están guionizados. Pero con él es necesario guionizar.

¿Cómo fue el *feed back* con Muntadas? Al ver el documental, creyó que era adecuado para expresar su rol como artista? ¿Entendió la apuesta creativa?

No la entendió. La criticó. En mi caso, como responsable del contenido, me hizo unas críticas muy duras. Y yo lo puedo entender, siempre que haces un trabajo creativo puedes acomodarte a lo que el propio artista considera que es su propio rol como artista. No puedes agradar a todo el mundo, y en este caso no agradamos al protagonista del propio documental. Fue un documental maldito, de alguna manera. Así como el de Antonio López fue todo lo contrario, en este caso no dimos en el clavo de lo que él consideró que debía ser la lectura de su obra.

¿Organizas un mapa de personajes en tus documentales de creación?

No siempre puedo o tengo la posibilidad de entrevistarlos a todos, a veces se caen algunos por el camino; pero esos son los límites de la producción que yo llamo. Con Muntadas sí que conseguí que un 90% de los que yo quería, y con Antonio López un 60%. Y se nota. Hay personajes que tienen más protagonismo del que en principio debieran. Yo siempre intento adaptarme.

¿Cuando hablas tú y hablan ellos?

Siempre hablan ellos, yo les pincho para que hablen. No siempre hablan como uno espera o como uno tiene planificado, entonces eso te cambia el guión, la estructura o el documental. No pasa nada. El secreto es hacerles hablar.

En el rodaje de Antonio López, ¿Por qué elegiste un colaborador tan experto como Tomás Bañuelos? ¿Cumplía los requisitos del eje de guion, la transferencia generacional?

No lo elegí yo, lo eligió el propio maestro. Al principio parecía un reto difícilísimo. Hay que tener en cuenta que Antonio López no cree en la transferencia generacional, con lo cual me puso delante a la persona que en ese momento estaba colaborando con él. Hizo lo mismo que Muntadas, la diferencia es que con Muntadas salía una persona

joven, con Antonio López era su colaborador habitual. Al final fue un acierto porque Tomás tenía su propia vida artística y aparece reflejada en el documental. Al final fue un debate de autoría, de maestría, de trabajo, de colaboración. Son dos puntos de vista completamente distintos sobre la obra artística. Antonio López es un autor consagrado, su obra está super reconocida, todo el mundo quiere estar con él. Es una persona que tiene un imán mediático tremendo. Tomás Bañuelos es una persona a la que solamente conocen en la universidad. Ese contraste, a la hora de hacer un documental, era tremendo. Había que tener valor para hacer un equilibrio de esos dos artistas.

En la filmación del diálogo con Antonio López ¿Quiso ver las preguntas de la entrevista antes?

No. Fue muy elegante. A mí, personalmente, me gusta que eso ocurra. Si alguien me pide las preguntas, aunque las tengo y casi siempre les explico, me gusta que haya ese momento de sorpresa y de confianza.

¿Expresó su opinión de su rol como artista?

Tenía mucho que ver tanto la apuesta por Muntadas como Antonio López. Los dos tenían que aceptar que ese documental iba a hacer un examen valorativo de su rol como artista. Y los dos lo aceptaron, uno más ingenuo y otro más controlador. Pero la grandeza de Antonio López es que creyó en nuestro trabajo.

Antonio López es algo más que la visión romántica del artista. Es lo que yo llamo una persona «lúcida subjetiva». Él sabe que solo puede captar pequeños aspectos de la realidad, y no puede ser símbolo ni vehículo de ninguna musa. Pero a la vez sabe que su subjetividad sí que tiene que estar ligada con la maestría, y la maestría sí que está ligada con las musas. Yo creo que él hace un equilibrio entre los momentos en los que él sabe que puede crear, y los momentos en los que muestra su vida.

¿Por qué incluiste a Julio López y a su hija en el documental?

Eso fue una carambola muy bonita. Como un trabajo de piezas de dominó. El trabajo de rodaje de un documental de creación hace que muchas veces surjan paralelismos inesperados. En este caso, sabíamos por Antonio que la hija de Antonio López era básica en el documental, ya que es la comisaria de sus exposiciones, y es la que comunica con su padre todas las personas que le vienen cada día planteándose el trabajo de un documental. Es ella la que nos apoya y nos lleva de la mano. Con Julio López encontramos una persona que nos abre las puertas de su casa-taller. Pero también está su hija, que también le hace retratos y le lleva las exposiciones. Juzgamos interesantísimo que él hablara de su papel como modelo artística. Era un paralelismo maravilloso de dos artistas consagrados y de dos hijas bastante en la sombra.

¿Necesitabas a otro escultor para hablar de la colaboración y autoría?

Absolutamente. Antonio López es conocido como pintor en primer lugar, y como escultor en segundo lugar. Hasta él mismo lo reconoce. Y pocas veces se ha encontrado en una situación en la que pueda decir, como en este documental, que no tiene nada que ver siendo pintor como siendo escultor. Julio López solo es escultor. Creo que era muy bonito el diálogo entre ellos porque tienen puntos de vista muy distintos y afrontan la escultura de manera distinta.

¿Qué papel desempeña la familia de Antonio López, sus hijas, su mujer, en este documental?

Es fundamental. Nosotros estamos en el taller, que es su casa, donde están sus hijas y su mujer viéndonos desde la cocina y tomando un té. Si no hubiéramos encontrado ese espacio doméstico, si no hubiéramos estado tres veces antes en su casa con él, sin cámaras, no nos hubiera regalado este diálogo.

¿Es vital indagar en el ámbito privado de un artista?

Depende de qué artista. En este caso, ambos artistas tenían un ámbito privado bastante distinto. Antonio López nos lo regaló, y Muntadas fue mucho más precavido.

¿Cómo fue el *feed back* con Antonio López? ¿Entendió la apuesta creativa de este documental?

Lo entendió al final. El proceso fue muy laborioso y muy esquivo. Tomás Bañuelos, el «aprendiz» de cincuenta años con quien trabajamos, fue básico. Esas conversaciones que tuvo con el maestro supongo que sirvieran para que el maestro confiara en que eso que estábamos construyendo era tan valioso como la obra artística.

¿Crees que estos dos documentales de creación de los que eres autora pueden cambiar la vida de la gente?

Yo creo que sí, con reservas. No sé si de toda la gente, o de la gente que está vinculada con el mundo artístico. No lo sé, pero lo que está claro es que el feedback que yo he tenido, creo que sí, que honestamente ha podido cambiar el modo de contar el mundo artístico que se encuentra en los ojos de los artistas.

¿Son una obra de arte en sí mismas?

No puedo decirlo yo. No tengo esa distancia. Como decía Freud, es difícil crear, interpretar y analizar a la vez.

4.2.2. Entrevista a Miguel Rosillo, Realizador

El diálogo con Miguel Rosillo tienen lugar una tarde de sábado a última hora a la caída del sol, sobre las 7 y media. En la intimidad doméstica de su jardín. Era el único momento tranquilo para reflexionar sobre el oficio de cineasta de documentales, vicisitudes de rodaje y planificación, decisiones creativas y colaboración artística. En ese momento estaba en plena postproducción de otra serie documental, «El mundo de Carlos», diecisiete documentales de creación camuflados en *making offs* y entrevistas a los actores, directores de escena, guionistas y asesores históricos de la serie de ficción en emisión «Carlos V, Emperador». Un montaje vertiginoso de más de 45 jornadas de rodaje en el plató de El Álam, Madrid, de la serie histórica de Televisión Española. El cuestionario es clónico, idéntico al del de la entrevista a la guionista, sólo hay más incidencia en aspectos de puesta en escena, planificación y elementos de montaje. La entrevistadora es su hija Elena Rosillo, un ejercicio de pura transferencia generacional. El diálogo sólo dura media hora. Las respuestas son más concisas. Pero la clave de su aporte creativo está, igual que la esencia de su mirada filmica.



Pepe Marín (6 de Mayo de 2015) *Rodaje de la serie «Carlos, rey emperador»*. recuperado en: <http://www.europapress.es/andalucia/cultura-00621/noticia-granada-cultura-centenar-extras-granadinos-reven-historia-carlos-alhambra-granada-20150506163915.html>

¿Cómo afrontas el rodaje de un documental de creación? ¿Tienes un modelo de planificación, documentación previa que aplicas a todas tus grabaciones?

La documentación es imprescindible. Cuanto más investigues sobre un tema, mejores perspectivas de abordarlo tendremos en un rodaje documental. Pero no olvidemos que un documental es una construcción que se hace en el mismo momento en que se hace el rodaje. Hay un conjunto de factores que no se pueden prever y que en los documentales se consideran valores añadidos.

¿Cuáles son estos valores añadidos?

Personajes que descubres que pueden aportar o que suponen un hallazgo, la climatología interfiere en la forma de rodar. Circunstancias de la vida, porque no podemos olvidar que un documental no es igual que un rodaje de ficción, la mayoría de los elementos están expuestos a movimientos de última hora.

¿Son importantes para ti las localizaciones de rodaje en el documental de creación?

La localización se puede considerar como un elemento más de la documentación. Evidentemente, ir a localizar ayuda un montón. Depende de los medios (y ahí es donde se notan los medios de que disponga la empresa que va a hacer el documental). No tiene por qué ser imprescindible.

¿Eres metódico con las decisiones previas al rodaje?

No.

¿Cuál es tu relación artística con el guionista? ¿Crees en la creación colectiva?

Sí, claro que creo en la creación colectiva. Creo que la creación colectiva es lo que nos ha permitido construir nuestra cultura. Pero, respecto al guionista en particular, en el documental, a diferencia de la Ficción, no hay un guión previo. Esto no deja de ser un análisis de la documentación previa de lo que previamente parece que va a acontecer.

El guión no es más que un punto de partida, que se agradece al guionista que se lo haya trabajado. Pero a partir de ahí va a evolucionar de una manera brutal cada día de rodaje y va a mutar en la obra final. Por lo tanto, el guionista tiene que ser parte de un trabajo en equipo que es muy difícil, donde se supone que tiene que saber mantener sus ideas a capa y espada, por eso su punto de vista es importante. Y también tiene que entender que hay otras personas que van a trabajar en esta obra para que se llegue a un buen resultado.

¿Cómo comunicas al equipo de rodaje tus decisiones de filmación?
¿Encuentras implicación y colaboración artística con tus directores de fotografía, con los sonidistas?

Un realizador no es nada sin su equipo. Evidentemente, hay documentales que se hacen con una sola persona, pero en cuanto hay un trabajo en equipo (y evidentemente este es un trabajo industrial) los artesanos que llevan a cabo la grabación ya no son ni siquiera colaboradores, sino cómplices. Parte del equipo necesario. En el caso del director de fotografía son los ojos. En el caso de los sonidistas, es el oído. Y estas personas tienen una forma de entender las cosas y de entender el lenguaje audiovisual, que hace necesario sacarles lo mejor que tengan, porque es lo que va a conllevar un buen resultado.

¿Prefieres rodar en exteriores o en interiores? ¿Crees que los espacios hablan?

Claro que hablan. Todo habla para lo que se busca en cualquier obra audiovisual, que es generar la sensación de vida. Lo fundamental es la luz. La ficción se ve obligada a trabajar en platós, porque se consigue industrialmente un resultado perfecto de la idea que tienes. En el documental, si es un documental de creación, estás deseando que las rocas, las personas, todo hable y sorprenderte a ti mismo en el propio rodaje, y tratar de reflejar esa sorpresa. Depende del argumento de la historia, pero lo importante es la luz. Se desea la luz exterior, que es todo. Más que el exterior, se busca la luz natural.

¿Cuál es tu actitud hacia los protagonistas del documental de creación? ¿Cómo los diriges y organizar la puesta en escena?

A diferencia con la ficción, estamos hablando que los que van a salir en escena son unos actores que van a imitar la realidad. Nosotros nos pasa al contrario. Nosotros estamos viendo vida, pero no por registrarla parece viva. Para darle vida, tenemos que utilizar el lenguaje audiovisual. Por lo tanto, nuestros elementos básicos son los personajes. Que no es un actor, sino una persona que se ve invadida por una intervención mediática. El objetivo es que no se sienta intervenido, que sea él mismo. Pero es muy difícil ser tú mismo delante de una cámara y de una serie de personas que te miran con suspicacia. Lo que hay que conseguir es un alejamiento, o una complicidad. Posiblemente lo más bonito que se puede hacer en un documental de creación es estar contagiado con el personaje, y ya que abusamos de su confianza, abusar totalmente. Y dejar que sea él quien busque el espacio, el lugar y que sea él para que al expresarse, se exprese con la mayor naturalidad. Cuando funciona, el personaje que interviene se siente muy bien haciendo el documental, porque se descubre a sí mismo. Es como un psicoanálisis. Se ve respondiendo preguntas a alguien capaz de hacerle sacar lo mejor. Para sacarle lo mejor, evidentemente un entorno donde estén tranquilos tanto el personaje como el entrevistador, es vital.

¿Crees que los documentales de creación tienen una valoración artística adecuada? ¿Sirven para la comunicación artística?

Actualmente creo que cada día va a ser más un boom. Poder acercarse a la realidad de alguien en vida, para que otras personas se sientan cercanas a él, es una cosa maravillosa. Y un documental de creación lo que busca es registrar la vida utilizando la propia vida. Siempre va a haber problemas técnicos en este tipo de documentales. Limitaciones de luz... industriales. Pero ahora, con las nuevas tecnologías (teléfonos móviles, go-pro) la capacidad de registrar está más limitada por la capacidad de pensar de aquellas personas que ruedan el documental.

En el rodaje de Muntadas ¿Cómo y por qué rodaste en Cadaqués? ¿Qué experiencia fílmica encontraste en esos exteriores: la playa, el Casino, la bahía...?

Cadaqués es un entorno mítico y mágico. En España hay muchos lugares míticos que, por muchas razones, tienen un punto de atracción. Cadaqués ha supuesto durante muchos años un lugar de encuentro de artistas. Aparte de que el entorno natural es privilegiado, ha sido puesto en valor por eso. Además de estar cercano a Francia y en la época de la dictadura ser un lugar que respiraba libertad. Evidentemente Cadaqués respira un toque de color del Mediterráneo muy poderoso. Todo es bello en Cadaqués.

¿Cómo planificaste la secuencia de Andrea Nacach, la colaboradora de Muntadas, en el estudio del Borne?

En particular, en ese momento estamos en el entorno más interno de Muntadas. El lugar donde atesora sus obras, muy difíciles de clasificar, y terriblemente expuestas al paso del tiempo. Son tecnologías que han ido evolucionando y dejando fuera de exposición a obras que hace falta montar una galería para hacer visibles. Por lo tanto, llegar a la zona de museo donde guarda celosamente sus obras y registrarlo a través de esta persona, que es la que Muntadas ha dejado como representante de ese testimonio, es acercarnos a Muntadas de una manera muy especial. Y evidentemente aquel entorno tenía un encanto que tiene que ver con la propia obra experimental de Muntadas.

¿Por qué incluiste visores de cámara y post producimos la entrevista?

Porque tiene que ver con la obra de Muntadas. Muntadas trabajaba la posproducción, todas las posibilidades del entorno audiovisual. Cuando nadie había llegado tan lejos, Muntadas había llegado un paso más allá. Entonces es una especie de necesidad de meternos en ese mundo, siendo torpes quizás. Pero metiéndonos en la forma de narrar del propio Muntadas.

¿Cuál fueron tus decisiones de rodaje en la secuencia del Centro de Arte “Reina Sofía”? ¿Por qué colocaste la cámara en el suelo?

La verdad es que en ese tipo de exposición que plantea Muntadas, él quiere hacer un análisis del mundo y es muy importante la forma de exponerse a esa obra. Hay monitores, puedes sentarte, verlo de pie, de lado. No fijarse. No sabe lo que hace el espectador. Entonces, recorrer todas las posibilidades de angulación con su obra es, de nuevo, buscar esa sorpresa que debió generar en su momento, y que ahora tiene este carácter de museo. En su momento debió ser sorprendente meterse en un entorno de monitores que extendían imágenes extrañas.

¿Cómo eliges la banda sonora de tus documentales de creación? ¿Crees que la música de «2001, una Odisea en el espacio» era adecuada para expresar el rol del artista de Muntadas?

Cuando a Muntadas se le ofreció montar un proyecto en el entorno del Reina Sofía, se fijó hábilmente en ese entorno de pisos, de esa escalera exterior que según subes andando te encuentras con esos monitores que expenden mensajes poderosos. Es por lo tanto una obra global, que trata de mezclar arquitectura y medio audiovisual. Ese atropello por sorpresa en todos los sentidos en esa apuesta de Muntadas, se nos ocurrió que qué mejor homenaje que utilizar al señor Beethoven, que evidentemente también en su época debió dejar un poco desbloqueados con esa tremenda globalidad en su forma de expresión.

¿Cuáles fueron tus decisiones de montaje en el documental de Muntadas? ¿Te sirvió de inspiración su trabajo artístico?

Por supuesto. Nosotros interferimos en la obra del autor, y al mismo tiempo absorbemos todo lo que podemos de lo que torpemente hemos podido asumir de su obra. En todo momento estamos contaminados por él, en su forma de narrar. Somos niños chicos queriendo ser Muntadas. Queremos ser él, y en esa búsqueda de ser él, descubrirlo.

En el rodaje de Antonio López, ¿Por qué decidiste filmar con steadycam los espacios de taller? ¿Fue una decisión simbólica?

El carácter de la steady para el tema esculturas es un instrumento poderoso, porque consigue hacer visible las tres dimensiones y el espacio. Y Antonio López en su juego de escultor, manejaba esculturas con unos tamaños y unas formas y un hiperrealismo que, captadas a través de la steady y sus movimientos envolventes, nos acercaba a esa visión de Antonio López de vida.

En la filmación del diálogo con Antonio López ¿cómo fue la puesta en escena en su estudio? ¿Cómo te afectó que la armadura de su obra, «El hombre de Albacete», estuviera inacabada?

En el fondo, es una invitación a seguir ahí. Que la obra estuviera inacabada es el principio de un documental que no está, pero que está. Es el principio de una obra de Antonio López, que se tira con sus obras el tiempo que haga falta. Una capacidad que muy pocos artistas consiguen llevar a tal extremo. Los artistas dejan la obra. No porque la quieran dejar, sino porque tienen que dejarla. Nunca se acaba una obra si el autor está cerca, y más en el caso de Antonio López. Fue un homenaje y una invitación al espectador a seguir viendo su obra.

¿Cómo enfrentaste la grabación de la escultura de *El Jardín Botánico* de Julio López? ¿Crees que la Naturaleza y el Arte son buenas compañeras de viaje para la comunicación de la obra escultórica?

En el caso de Julio López no hay que olvidar que la obra está ahí, en su colocación idónea. En un entorno que tiene que ver con la obra. Por lo tanto, una obra escultórica no es una obra en sí misma, sino que está pensada y colocada en el entorno justo para que se forme una única escultura.

En la banda sonora del documental de Antonio López se escucha un aria de María Callas y una sonata de Beethoven. ¿Crees en la sinergia de las artes plásticas con la música?

Por supuesto. La música lo es todo, y la música afecta sobre todo al tiempo, un concepto muy difícil de entender. Juntar una obra plástica con la música significa jugar de nuevo con la necesidad de generar vida.

¿Cómo construiste la secuencia del modelado al natural de Tomás Bañuelos en la Facultad de Bellas Artes? ¿Cómo retrataste un espacio de formación?

Siendo un alumno más. Los alumnos de Bellas Artes tienen que retratar un desnudo en una master class de Antonio López. Esto ya es un privilegio absoluto. Solo el placer de estar delante de una artista que está vivo y cuya obra admiras... en ese momento somos solamente testigos y cómplices de ser un alumno más.

¿Crees que estos dos documentales de creación de los que eres autor pueden cambiar la vida de la gente? ¿Son una obra de arte en sí mismas?

Ojalá. Es lo que se persigue al hacer un documental de creación, y buscas lo más que puedas que la persona que lo vea y lo disfrute, le haga crecer.

4.2.3. Entrevista a Julio López, escultor



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Julio López Hernández en su casa taller (Foto)

Es un privilegio absoluto volver a la Casa-Taller de Julio López Hernández después de cuatro años. Su jardín de esculturas sigue allí, impasible, y sus amplios ventanales siguen, vigilantes, la evolución de sus modelados, sus esculturas en bronce, poliespan, sus yesos y sus proyectos sobre papel esparcidos aquí y allá. Este escultor de 85 años nos recibe afable y expectante. En apenas cuatro días le operan los dedos de una mano, se le han lastimado las terminaciones nerviosas. Son las mismas manos que acarician y moldean, con una sensibilidad poética y narrativa que emblesan, todas sus producciones artísticas.

Acuden a esta entrevista la guionista de los documentales de creación y su colaboradora, Elena Rosillo, y Tomás Bañuelos, el escultor coprotagonista del documental de Antonio López. Es colaborador de ambos artistas, de Antonio y de Julio. Un termómetro artístico perfecto para entender las claves de la creación en las artes plásticas y su posible sinergia con los factores de creación de los documentales. En el cuaderno, las preguntas escritas de rigor. Elena registra con su grabadora digital, y la guionista no le pierde la mirada al escultor. Sabe que le va a poner a prueba, es un artista sabio, un lector empedernido, un erudito de la Historia del Arte, amante de la ópera y un curioso insaciable.

El clima del diálogo es muy cálido, entrañable. A Julio López Hernández, su impulso vital le acerca a la narratividad cinematográfica. Sus piezas escultóricas, calladas, hablan desde la quietud. Entramos en materia de forma inmediata.

¿Te parece que los documentales sirven para hacer pedagogía artística?

Si están bien hechos, sí. Pero se debería profundizar más en las claves de la obra. No en las cosas adyacentes. Más en las claves, las esencias de las cosas. Pero claro, para eso necesitas que te haga un informe alguien o que leas mucho y encuentres y piques de aquí y de allá y saques ideas nuevas.

¿Cómo se retrata la esencia?

(Risas) ¡Ay! Pues yo creo que se retrata atendiendo al silencio. Cuando veas algún lenguaje silencioso, ponle atención. Muchas veces, lo no dicho dice muchas cosas. Lo que no se puede decir, lo que no se puede hablar. Y no dejar las ideas completamente asentadas.

¿Hay una sinergia creativa entre aquellos que hacemos documentales y los que os dedicáis al arte?

Debe haberla. Debe ser fundamental que se creara una conexión perfecta.

¿Cómo?

(Risas) Yo creo que eso ya dependerá de la mentalidad de cada uno. Y de la mentalidad de cada uno de los interesados. Porque no puede ser que tú seas igual que otro. Ahí está la diferencia. No se puede dar las claves para uno y para todos.

¿Existe la magia?

Si eres mago, sí. ¿Quién tiene que ser el mago, el entrevistado?

¿Los dos, no?

Estamos hablando de que hay algunos que no pueden ser magos. Algunos no pueden ser magos. Hay mucho en televisión que no puede ser mago. ¿Tú crees que es mago Aznar?



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Julio López Hernández en su casa taller (Foto)

(Risas) Me refiero a cuando hay un clima de diálogo muy íntimo entre un artista y un guionista...

Por eso digo yo que debe haber una conexión. Uno bueno que rueda puede dar una imagen muy acertada; y uno malo, mala imagen. O no llegará a dar la imagen.

¿Cómo te gustaría que tu obra fuera representada en un documental?

Yo creo que debiera ser acompañada de unas palabras de un buen poeta, nada más. Y que me conociera bien. No le veo otra razón. Y luego, pues si acaso, además de ese poeta, un técnico de la escultura. Un contrapeso que diera las ideas materiales y luego el poeta las ideas esenciales.

¿Y la banda sonora?

Evidentemente, el acompañamiento musical debe ser afín a la imagen que se quiere representar. Mi música sería más bien seria. Un adagio o algo así.

¿Clásica?

Seguro. Es que las otras son... no entran en la trama. Son para moverte el cuerpo.

¿Te gusta trabajar en colaboración con otros artistas?

A mí, sí. De vez en cuando, sí. Lo que ocurre es que, hoy día, la enfatización que se hace de la personalidad impide que eso sea posible. Ya no hay una colaboración que conjunte, que sume. Para que sumen, hay que buscarlas mucho. Por ejemplo, el monumento famoso de Alfonso XIII del Retiro, ahí todos los escultores famosos de la época intervinieron. Y no se nota. Apenas hay algunos que destacan. Porque no tenían el impedimento de ser muy originales. Y ahora se tiene el punto de que, si no eres original, no eres nada. Y se desprecia el trabajo bien hecho. Hay que imponerse sobre los demás. Las ideas deben ser llamativas, novedosas y la magia que puede tener una cosa bien hecha, con las manos, se desprecia.



Obra colaborativa (1922) Monumento a Alfonso XIII. Parque del Retiro, Madrid. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_a_Alfonso_XII.001_-_Parque_del_Buen_Retiro.JPG



BAÑUELOS, T. (2001) Proceso de realización del Monuemento a los Reyes . Museo Nacional de Escultura de Valladolid (Foto)

Dentro de poco se celebra una exposición de «Realistas de Madrid» en el Museo

Thyssen, ¿cuál va a ser tu participación allí?

Yo no digo nada. Hay un espacio y se tiene que decidir qué hacer con ese espacio. Y luego arranca con un recorrido sobre mi obra y lo que se haya publicado. Yo creo que Guillermo Solana se siente más cómodo en el pasado, en lo que ha sido respaldado

por la crítica. Y luego no hay que olvidar que somos siete. Y con diez, somos setenta obras. No creo que quepa. Además él siempre se me está quejando de que las salas son muy estrechas que impiden el tráfico fluido.

Y cuando hay una exposición colectiva, ¿cómo se hablan las obras?

Pues ellos han estructurado la exposición con una serie de temas: la infancia, la tristeza, el dolor, el amor... si se quiere representar el amor, pues pones los besos, con el dolor, pones a una niña enferma... tienen un argumento temático que diferencia las salas. Luego ponen frases que orientan y lo nuestro creo que también lo ha hecho así. Pero en nuestro caso el tema se une a la pintura: «la ventana» Claro, hay muchos temas con ventana. Pero escultura de ventanas, pocas.

Tomás: pero tú tienes uno importante de ventana. El de Neruda.



BAÑUELOS, T. (2007) Proceso de realización del Monumento a Pablo Neruda Biblioteca Pablo NERUDA(Foto)

Sí, pero él no lo sabe. Y como va a ser algo de tránsito con los pintores.. a mi me ha reservado y me ha dicho que me van a dar la sala final, la más grande. Y por ejemplo Paco sí alterna con la pintura, el relieve... el dibujo. Alterna mucho con la pintura. Y Antonio, no digamos. Y aparte de eso, también considera que mi obra no hermana con la pintura. Es muy distinta.

¿En estos cuatro años, desde que acabamos el documental, has hecho obra nueva?

Las tres Korei. Las Korei es un poco revivir el pasado y hacer un homenaje a la mujer. Y entonces, en todos los temas salen personajes de mi pasado, de mi recuerdo. Unir el recuerdo personal de Esperanza con el recuerdo personal de lo griego, de las Korei griegas. Las doncellas griegas. Entonces estas doncellas, que son un poco

piezas arqueológicas, y que tienen un frente primero lleno de adornos arabescos, joyas... yo he visto que una trenca y un pañuelo daba una imagen moderna de esa dinámica. Y he hecho a Esperanza, que sale en una foto antigua de cuando venía al estudio siendo novios, a traerme un detalle. Y es como la Korei que porta la medalla. Después hice una, que es mi hija, que no sé por qué a esa se distanció un poco, pero que era una foto muy bonita, de un verano, y ella miraba al cielo. Y es la Korei que mira al cielo. Intenta unir cielo y tierra, ¿y qué es lo que une cielo y tierra? La lluvia. Por eso le he puesto un paraguas.



TRIANA, S. (2014) Proceso de realización de Koreis (Foto)

En el documental que hicimos juntos, la gente me decía que eran como dos familias. Y yo no lo hice de una manera consciente, de las dos hijas trabajando al lado de los hombres sin ser ellas artistas. En tu caso, ¿cómo ha sido?

En mi caso, mi mujer ha sido, más bien, mi apoyo. Ella decidió no pintar para que yo hiciera más esculturas. Estableció una regla de oro. Las mañanas, para tí. Sagrada. Y ella pintó muy poco. Mi mujer es de las menos profesionales. Dentro del grupo, de



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Julio López Hernández en su casa taller (Foto)



Esperanza Parada. (1988) La llave. óleo sobre lienzo. Colección de la artista. Recuperado del catalogo de la exposición: «Realidades de la realidad»

las tres mujeres, la más importante es Isabel Quintanilla. Luego está Amalia. Luego viene Mari, y luego viene Esperanza. Las dos menos profesionales son Mari y Esperanza. Mari, más empujada por Antonio que yo por Esperanza. Yo no empujaba a Esperanza para nada. Y Antonio sí, Antonio sí empujaba a María. Quería que pintara. Y la otra pues, por atender a la familia a lo mejor no quería pintar tanto. Hay una lucha interna, entiendo yo. Quizás Antonio en algunos casos ha presionado a María para que pintara, y María en algunos momentos deja de ser María para ser más Antonio. Y Antonio, que quería ser María.



Isabel Quintanilla. (1995) interior. óleo sobre lienzo. Colección particular. Recuperado del catalogo de la exposición: «Realidades de la realidad»



Amalia Avia (1985) Escena doméstica. Óleo sobre lienzo. Recuperado de http://213.9.180.189/maxam/openms/maxam/esp/fundacion_uee/coleccion_uee/pintores/AmaliaAvia.htm



María Moreno. (1980) Entrada de casa. óleo sobre lienzo. Colección de la artista. Recuperado del catalogo de la exposición: «Realidades de la realidad»

Lo dices en el documental. ¿Tú se lo has dicho a la cara eso?

Pues hombre, no. En la cara no he tenido oportunidad, pero se lo puedo decir.

Dices en el documental cosas que a lo mejor no dirías en la vida real.

No, hombre. Tampoco es ofensivo para nada. A mí me parece muy bonito y muy limpio querer parecerse a su María, un profesional. Hacerse puro, hacerse no profesional. Hacerse como los artistas primigenios, limpios. Cuando nadie te pide nada la obra es limpia y pura.

¿Cuál crees que es la función del artista en estos momentos?

La necesidad. Es difícilísimo desligarse del comercio establecido. Hoy en día el comercio se impone. El mismo caso de Munch es discutible. Es un pintor válido, cómo no. Pero, ¿por qué el grito tiene ese alcance, esa proyección internacionalmente? Porque fue una cotización máxima en una subasta, y por eso consideran que ya es muy buena. No es que sea mala, pero esa categoría superior se la ha dado la subasta.

¿Te gustaría ser más mediático, que te conocieran más?

No. Me da lo mismo. Yo creo que la cultura tiene que alcanzar un nivel para no ser alcanzada por la propaganda y cada individuo descubrir lo suyo. Lo que sí miento es que en el arte, hoy día, por someterse a esa ley del comercio, las obras solamente se sustentan en ese retratarse en la imagen del artista. Sacar a flote su propia alma, porque el tema general no existe. Entonces, existe un cierto morbo. El motivo para que la obra atraiga es un morbo, un poco. Antes, no. Antes el tema era ajeno al artista. Colman, el pintor medieval que hace el tríptico de Colman, se encarga de la crucifixión con un Cristo lo más dolorosísimo posible, que por cierto es un cuadro que visitaba constantemente Bacon, Bacon indudablemente trabaja también desde el dolor. El ídolo humano maltrecho. El dolor de Cristo le sugestionaba. Allí es un dolor epifánico, un dolor para todos, un dolor ejemplar. El de Bacon es un dolor personal. De tragedia psicológica.



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Julio López Hernández en su casa taller (Foto)

¿Crees en la epifanía de Joyce?

No, lo que sí veo es que, por ejemplo, de lo que te estaba contando, es que este artista que te contaba se somete al tema. Le dicen que tiene que pintar esa crucifixión y que va a ser para una congregación que ampara a enfermos terminales de la piel,

enfermedades muy dolorosas. Y para eso pinta eso. Es una crucifixión que acompaña al dolor de esos seres que acogen. Y se dedica de tal modo a ese tema que hace detalles verdaderamente sorprendentes. Las cinco tablas se cierran y tapan en un retablo. Cuando en la liturgia piden por un acto determinado, abren las tablas y al final de la misa, se cierran. Ese es el tema. Bueno, pues en esa serie de tablas hay otras representaciones. La central, que es la crucifixión, luego está el nacimiento de Jesús, las dudas de Santo Tomás... muchas cosas. Entonces, en esas tablas adyacentes y en esos fondos de plantas lo que hace es que las plantas, casi todas, son curativas de la piel. Y tiene además el cuidado de que el niño, en la escena final, está con unos pañales ajados, rotos, viejos. Porque en la época esa, y en esa zona, decían que los pañales usados eran más suaves y hacían menos daño a la piel del niño. Un paño nuevo es más rígido y más fuerte. Eso lo recoge el pintor. Esa carga de entrega al tema con el que quiere representar que ese dolor tiene que ser respetado. Yo creo que hacer obras con esa intensidad... ya no se hace. Y bueno, el «Juicio final» de Miguel Ángel también tiene. Aunque eso es más teórico. También tiene esos destinos inamovibles. También tiene ese destino incapaz de que se comercialice con él.



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Julio López Hernández en su casa taller (Foto)

¿Es difícil crear ahora?

Ahora no se crea así. Yo creo que ni Picasso.... Picasso tiene todavía algunos puntos en que hay obras significativas. «Las señoritas de Avignon». Pero obras claves, como «Las meninas»... porque «Las meninas» son únicas también. Y son como culminaciones. ¿Dónde están «Las meninas» de Picasso?

Tomás: estás haciendo un énfasis esa parte del arte que los artistas modernos rechazan porque se considera artesanía. Estás poniendo en valor ese arte, a diferencia del arte moderno que tiene un discurso simbólico, que tiene una carga sólo teórica. Porque el arte actual encuentra su máxima pureza en que solo se piense. Pensar ya es arte.

Julio: Creo que es muy difícil desligar lo teórico de algo que lo personifique, que le de forma, que le de cuerpo a eso teórico. Porque si dices «no, es la idea la que vale», la acción manual no sirve para nada. El cuadro que puede presidir esa pureza es ¿Mondrian?, pero ni Mondrian es concebible sin ese soporte, sin ese lienzo de blanco sobre blanco. ¿Es concebible sin esa acción la idea de purificación del arte? Si no lo pones y lo pintas, no puedes decirlo. Indudablemente se aprovechan cosas, necesitas la imagen. Pero la roba de otros, no la hace él. Le favorece más que sea conocido. Por eso se apropia de una imagen ya conocida. Que tiene su tradición y tiene su carga simbólica.

¿Te ha inspirado el cine?

En el fondo, sí. En el fondo... te inspira todo. Te inspira la literatura, te inspira la vida, te inspira el periódico. En el cine... parece ser que no porque no hay ningún tema que puedas relacionar directamente, pero yo creo que una visión de cine, fragmentaria, atendiendo a detalles, a fragmentos, a detalles que se aíslan del todo, es el cine, y eso ya lo tengo, sí. Luego está el tema de la carga literaria, de la historia que te cuentan. Y yo creo que eso también cuenta, ¿no?

Nosotros hicimos un documental juntos hace cuatro años, ¿cómo lo leíste tú?

Encontré que se dispersaba un poco. De cuando me picaba Tomás para que hablara, falta un poco. Por lo menos, algunas cosas en comparación con el resto, no quedaban tan esenciales. Echaba en falta reflejar algo. Algo que no se había hecho. Pero porque quizás, al meterlo en un contexto y compararlo con otras cosas, aquello quedaba un poco flojo. Pero eso es culpa mía, a lo mejor.

Cuéntame de la Academia de San Fernando.

No sé si por nostalgia o por lo que sea... yo estudié allí. Hay otros estudiantes que no estudiaron allí. Tomás, por ejemplo. Pero yo estudié en ese mismo edificio. Y después de 50 años he vuelto a estar en el edificio. Yo estuve como estudiante y ahora estoy como profesor.

¿Se enseña el arte?

El arte no se enseña. Enseñar, concretamente, no. Pero se le puede encauzar. Puede que se cree un clima que propicie que se enseñe algo. Pero eso no se crea solo estudiando en una escuela. Se crea viviendo una circunstancia que esté constantemente rozando ese misterio de la creación. Y que te acompañen amigos que lean, que escuchan música, que vayas al cine, leas, en fin... eso es lo que enseña a hacer arte. Solamente las clases, no. Indudablemente, en este caso, la cuestión es apoyar más la cosa técnica. Eso es lo que sí se puede transmitir. El oficio. Los recursos técnicos para luego disponer de esas habilidades. Eso es en lo que creo que debe de insistirse, sin olvidar que haya un aliento espiritual, teórico, acompañando a esa práctica. Cuando se abandona la práctica, se abandonó también un campo de sugerencias. Porque la propia práctica encamina a hacer cosas, que ya tienen la ventaja de que nacen de ese oficio, las puedes hacer. Es así.

¿Tú narras con tus esculturas?

La escultura no narra, pero dice muchas cosas. Se pueden leer muchas cosas en un relieve. Es el lenguaje silencioso. El relato silencioso.



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Julio López Hernández en su casa taller (Foto)

4.2.4. Entrevista a Antonio López, artista plástico

Tres años después de un encuentro fortuito en la sala de exposiciones de la «Juan March», enfrente de un lienzo escalofriante de Bacon, volvemos a encontrarnos con el Maestro, Antonio López.

En aquella ocasión él andaba ensimismado admirando la exhibición «La isla del tesoro: arte británico de Holbein a Hockney», minutos antes de hablar en público frente a un auditorio, entregado, de más de mil personas. Varias centenas en el patio de butacas del Auditorio, algunas decenas en la cafetería con pantallas de vídeo y, el resto, sencillamente, arrinconados en la calle sin poder entrar. Había pasado casi un año del rodaje del documental de creación de «Los Oficios de la Cultura» y todavía no sabíamos nada de su lectura, de su escucha, de su opinión.



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

La cita para charlar en la intimidad de su cocina, fue la tarde otoñal del 13 de Octubre del 2015. Antonio acababa de llegar de pintar persiguiendo la luz de la «Gran Vía», un trocito del ocaso, en la «Calle Alcalá». Todavía llevaba puestas sus alpargatas negras, tiznadas de blanco. Nos regalaba su tiempo para dialogar sobre

su trabajo y el registro documental. Repetimos varios de los que hicimos el rodaje entonces: su colaborador, Tomás Bañuelos, el escultor que andaba ocupado en soldarle una armadura capaz del ideal de un hombre que camina; Miguel Rosillo, el realizador del documental, cámara de vídeo doméstica en mano, y su hija Elena, con un móvil que hacía las veces de grabadora; Pedro Gómez, un economista creativo, fabulador de presupuestos sanitarios y fan incondicional del artista, y Ana G. Wonham, la guionista del documental, la «lianta», que andaba afanada en su tesis doctoral. Cinco almas devotas de un hombre sabio, con la generosidad de regalarnos su palabra, además de sus pinceles.



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

El encuentro, muy doméstico, tuvo lugar en uno de los talleres del Maestro, un bajo de la calle Poniente, cerca de su casa. Nos recibió en su cocina, con su gato pelirrojo ronroneando subido a la mesa. No había sillas para todos, pero, aun de distintas formas, todos acabamos sentados. Las fotos de su vida nos acompañaban, una instantánea en blanco y negro, arrugada en los bordes, el dibujo de una de los bebés esculturas, fotos de trabajo pictórico, todos alrededor de una nevera complaciente y silenciosa. El diálogo duró cerca de dos horas, 54 minutos grabados y, el resto, sin registro. Todos compartimos emoción y curiosidad, y nadie tenía prisa. Un instante de confidencias, confesiones artísticas... y más de una risa cómplice.

Ana llevaba la iniciativa del diálogo, Antonio López resolvía todas las cuestiones con respuestas incisivas y una mirada lejana. Las palabras, al principio esquivas, llegaron luego a borbotones.

¿Recuerdas el documental de «Los Oficios de la Cultura» que hicimos contigo?

¿Alcanzaste a verlo entero?

Pues ni entero, ni el comienzo. Absolutamente nada. Yo es que... no me gusta ver esas cosas. Si estoy yo, no me gusta.

Y entonces, ¿quién te lo cuenta?

¿Y qué más da? Yo hablo, yo digo lo que haya que decir y ya lo demás es cosa mía. Hay gente que le pasa eso, no es una cosa excepcional.

Pero, ¿tú has visto otros documentales de otros artistas? ¿Te ha gustado ver las imágenes de esos documentales?

Sí. Sobre otros artistas, si me gusta el artista y surge, lo veo, claro.

Y cuando lo has visto, ¿te ha gustado cómo han expresado su obra?

Si el artista te gusta, te gusta sobre todo por el trabajo que hace. Las palabras están bien, es un complemento, ayudan a entenderlo y amplían la visión que tú tienes de esa persona. Pero en general, a mí las personas que me interesan ya las conozco, ya las he oído hablar muchas veces. He hablado con ellos. Te podría decir, pues un programa que había de Bacon me parecía muy interesante. Porque Bacon es muy interesante. Cualquier cosa que se refiera a él tiene mucho interés. No entendía muy bien lo que decía, porque estaba en inglés. Pero daba igual. Y sí, a ese nivel, interesa.

Y el lenguaje cinematográfico audiovisual, ¿se parece al plástico?, ¿tiene alguna relación el cómo se crea un documental a cómo se crea en las artes plásticas?

¿Si se puede explicar todo lo que hacemos nosotros? Pues hombre, si la gente te pide que lo expliques, y eres un buen chico y obediente, pues tratas de explicarlo y haces lo que puedes, pero no se debería. De no ser que fuera a una persona muy directamente implicada contigo.

¿Tiene que haber intimidad?

Tiene que haber un motivo más allá de la cosa esta que ocurre ahora, que nos hacen hablar. Yo cuando hablo con Paco López, pues he hablado muchísimo. Años hablando. Y ahí salen cosas muy interesantes. Hay una complicidad, un conocimiento cada uno del otro. Que no es preguntas y respuestas, nunca se habla así, se habla de otra manera. Yo le he llamado por teléfono cuando he tenido dudas con un cuadro. Entonces, cuando te preguntan qué es tu pintura o qué es lo que estás haciendo, esas preguntas a veces me resultan un poco difíciles. Me da muchísima pereza.



GOMÉZ, P. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

Un ejemplo de esa intimidad en el documental es el del programa «Crónicas», emitido hace poco, que se hizo sobre Mari. Es un documental de creación, porque no es un documental que solamente informa.

En el caso de Mari, es fantástico. Porque Mari es maravillosa. Como persona, como pintora. Y todas las personas que están ahí, están con mucho motivo. No hay ninguna paja. Pero no suele ser así. Cuando es así, es fenomenal.

¿Tuviste algún tipo de participación en el guión de este documental?

No, para nada. Yo no sé si mis hijas harían alguna sugerencia. Nosotros conversamos un poco, pero nada más. Es una cosa de ellos.

Recuerdo la secuencia en la que está tu hija peinando a su mamá. Había un momento de magia ahí.

Cuando la cámara enfoca algo sumamente interesante, ahí pasa algo. Si quieres llamarlo magia, pues algo mágico. Pasa en «El sol del membrillo» y en un rodaje de menos vuelo, como es el reportaje de Mari, pues pasa eso. Si tú cogieras y te asomaras a donde estaba Velázquez, pintando o desayunando, sería maravilloso.

Aunque estuviera callado. Mejor que estuviera callado. Lo de Mari no lo he visto, pero no puede no estar bien, tiene que estar muy bien por todo lo que aparece ahí, por el motivo principal, que es Mari.



Cronicas (2015) La luz de Antonio. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cronicas/cronicas-luz-antonio/3278078/>

¿Los creadores del documental deben tener sinergia con la creatividad artística?

Tienen que ser sensibles. Sensibles al tema. En el caso de la autora de este reportaje, María Moreno, estaba muy obsesionada con Mari, como persona. Sin conocerla mucho, conociendo mucho su trabajo. No lo hizo de una manera rutinaria, sino a la búsqueda de algo que ella presentía que era sumamente interesante. Depende de cómo se haga. Si se hace sin un motivo interior, solo porque lo tienes que hacer... todos los motivos pueden ser buenos, también que te tengas que ganar la vida con ello. Yo pinto porque me gano la vida con la pintura. Pero cuando hay una implicación emocional, yo creo que te esfuerzas más. Y la imaginación recorre espacios menos obvios, menos elementales, más refinados, que es lo que ha hecho esta chica. Se ha ido a Francia, a entrevistar a un galerista que le hizo una exposición a Mari hace veinte años. Es una persona que lo ha querido hacer muy bien, unido al tema del que trata. No siempre es así. Cuando es así, es tan bueno como una película buena.

En los vídeos extras de la película documental «El sol del membrillo», se entendía que tú habías estado muy cerca del documental, desde la producción.

Surgió todo de una manera imprevista, no creas. No hubo un plan. No lo tenía ni el director. El director lo que presentía (que le pasaba a esta chica) es que allí había algo interesante. Como cuando un pintor se acerca a un tema. Se acerca porque piensa que ahí pasa algo. Quiere indagar, quiere materializar de alguna manera. Pero no había un guión. En el caso de Víctor, todo se fue haciendo sobre la marcha. Ni un plan más allá de lo que era el día a día.

Los rodajes siempre exigen un poquito de planificación.

Ahí estaba Víctor, que era un hombre con mucho talento. ¿Qué más planificación quieres? Una persona con mucho talento coge la cámara y siempre, siempre pasa algo. Si se enfrenta a algo que le inspira curiosidad e interés, no hace falta tanto un guión. En este caso, se trataba justamente de que no hubiera guión, de atrapar la vida según se iba manifestando.

Pero habrá que ficcionar...

Claro, el cine está lleno de ficción. En esta película hay la mínima, y es lo que la hace singular. No sabía cuánto iba a durar la fruta en el árbol, no sabía cómo eran las cosas. Él se limitaba a ir rodando el presente.

¿Tuvo paciencia?

¿Yo?



GOMÉZ, P. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

Tú, también.

Yo, mucha. (Risas) y mucho respeto. Cada uno por los demás, así salió la película.

En el documental que hicimos, no tuvimos el placer de verte trabajar en obra. Pero todo el rato era la metáfora de una obra inacabada. ¿Qué ha pasado con ella?

Ah, sí, ya recuerdo, la escultura de «El hombre de Albacete». Pues se ha quedado en suspenso. Porque no he encontrado la persona que yo quiero, que va a ser el apoyo de la obra. Esa figura no se puede hacer inventándola. Estoy atento a ver si encuentro a algún hombre que aporte su presencia para conseguirla. No sé muy bien cómo tiene que ser exactamente, ya lo veré. Yo voy echando el anzuelo por diferentes sitios para que salga, porque esa escultura está medio pagada, y hay que entregarla, por el Ayuntamiento de Albacete. Pero yo quiero hacerla bien, con una persona cómo debe de ser. Si no está esa persona, yo no puedo seguir ya con lo que hay. Tomás tenía la armadura ya bien avanzada, hizo su trabajo.

Hay dos frases que dijiste en ese documental y que atraparon a la audiencia. Una la pusimos al principio y otra al final. La del principio era «la apariencia de las cosas es verdad».



GOMÉZ, P. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

(Risas) Pues es que es una cosa tan obvia...

La segunda, «el trabajo del artista es como el de un investigador».

No tienen ninguna importancia, ni ningún misterio. Es lo que siempre se dice. Todas esas cosas que todo el mundo dice, pero que muy poca gente hace. Es muy complicado, pero a mí me gusta. Yo amo mucho mi profesión, por lo que tiene de oficio. Todo lo que es el trabajo, de preparar los lienzos, todo el desarrollo del trabajo, me gusta mucho. Y no me pesa nada, y si tengo que ir hasta Sevilla, me parece un privilegio que lo pueda hacer, que alguien te pague por ello.

Ahora, en febrero del 2016, tienes una nueva exposición colectiva de «Realistas de Madrid» en la Thyssen, ¿cuál es tu participación ahí?

Como somos una agrupación de siete, pues soy uno de los siete. Me parece que se va a hacer solamente en la planta de arriba, y hay espacio suficiente para que cada uno tenga un número de obras que se han elegido todo lo mejor que se ha podido. Yo tengo el condicionamiento de que, hace cuatro años, mostré muchísimas cosas. Cosas que me parecieron que eran las más interesantes de todas, y no las queremos repetir. Entonces es un poco un problema. Y claro, toda la obra de entonces para acá, hubiera estado muy bien que hubiera podido colocarse. Si esta exposición se hace dos años después, no está acabada. No sé hasta dónde se podrá mostrar todo lo que he hecho desde 2011 hacia acá. Era lo suyo. Para no repetir lo anterior.



GOMÉZ, P. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

Cuando es una exposición colectiva, ¿tú crees que las obras se hablan?

Se hablan, se pelean... depende de cómo se colocan. Es como las personas. Son cosas muy delicadas. Se hacen en la soledad, con mucha independencia, y no piensas para nada en qué combinación va a surgir. Yo he visto una exposición donde yo participaba, hace un año, cuyo tema era «La noche». Y la exposición comenzaba en Egipto y terminaba en cinco pintores vivos. Yo estaba mezclado con esculturas egipcias. Otra obra estaba en el Renacimiento. Estaba repartido por varios espacios muy distintos. Me gustó muchísimo. Yo pienso que el problema que puede haber es el de las comparaciones. Que haya más interés en cuál es más interesante que en ver las diferencias interesantes. Y aquí somos muy dados en caer en la comparación. Y pienso que ese no es el camino. Pienso que esta exposición es muy necesaria y va a ser la más importante, por el sitio y por cómo se ha tratado de llevar, de cada uno, lo mejor.



GOMÉZ, P. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

En esta investigación hablamos de un término llamado «lucidez subjetiva» para explicar la aproximación de los autores del documental a los protagonistas. ¿Crees que tiene alguna aplicación para tu trabajo?

Yo diría talento. Hay muchas palabras para definir la gracia que tienen algunas personas para hacer algo. Da igual lo que sea. Facultades.

¿Habilidad?

No. No, no es la habilidad. No es lo mismo facultades que habilidad. Habilidad es una facultad menor, el talento es una facultad básica. Sin tener esa facultad, no te vale de nada la habilidad. Y si no tienes habilidad, y tienes talento, algo sale. Porque hay algo en todo esto que no se puede aprender ni enseñar. Como Buñuel en el cine. Buñuel es un caso de talento en el cine. Mari, de manera más modesta. Esas personas han aprendido muchas cosas, pero no se hace nada que tenga un interés si no hay esa, que tú llamas, «lucidez».

Es delicado el proceso de retratar a alguien que retrata.

En el caso de un pintor, la persona podría desaparecer, y quedar la obra, y no pasaría nada. En el caso de un hombre como Muntadas, si desaparece él, desaparece todo. Y esa es la diferencia.

El Maestro saca a colación en la entrevista a Muntadas, artista visual, porque le contamos la línea de investigación de la tesis: el estudio de dos documentales, dos trabajos de caso, para desvelar los factores de creatividad de este formato narrativo. Antonio López cree recordar una obra de Muntadas en el *Centro Nacional Reina Sofía*, nos explica

una pieza artística de un Zeus prodigioso con un monitor colgado de su pene. Se trata de la instalación «Oikonomos», de 1989, imagen de «poder masculino patriarcal», con el dios griego con un bate de béisbol en la mano y un monitor de televisión que cuelga de los genitales, en el que aparecen imágenes del poder económico de



Francesc Torres (1989) Oikonomos. Instalación. Recuperada de <http://masdearte.com/arte-conceptual-en-la-coleccion-tous/>

Wall Street. Es una pieza muy provocadora de otro artista visual afincado en Nueva York, Francesc Torres. Pero no de Muntadas. Antonio López reflexiona sobre la proyección y visualización del artista y de su obra. En sus palabras «hay artistas que transitan por grandes avenidas, y otros que caminan por pequeñas calles. Hay artistas, como Muntadas, que necesitan que se hable de su obra, y otros que no, que se expresan mejor en los espacios pequeños». La discusión entre lo llamativo y lo esencial.

Me he quedado pensando en eso que has hablado del talento...

Es que en el arte hay una resistencia a considerar el talento como algo absoluto. Porque es algo que es tan injusto, que no se puede aceptar. No tenía que ser así. Como la belleza, o como la inteligencia. Y eso es una cosa que en el arte a mí me impresiona mucho, porque no se puede mostrar. En otras facetas, por ejemplo la matemática, la inteligencia es demostrable. Y en el arte, como no se puede demostrar nada... pero yo, cuando percibo esa capacidad que notas que es algo que nace de él, a mí me produce una impresión enorme. Y creo que eso existe.



GOMÉZ, P. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

¿Y conlleva alguna responsabilidad?

Pues yo pienso que ninguna. Si esa persona, por algún motivo, no lo explota, pues... Yo pienso que va unido a un deseo de sacar todo eso, de hacerlo crecer, de desarrollarlo. Pero un pintor como mi tío, que es un caso de personas con una facultad enorme, como tenía Velázquez, a mí me deja maravillado. Porque no suele ser así, la gente va dando tumbos. Pero cuando la gente ya empieza maravillosamente bien, y sigue bien, y sigue bien... es casi algo realmente prodigioso. Yo pienso que lo único que hace falta es que no pilles una

pulmonía y te mueras a los diecinueve años. O que hagas algo tan inoportuno que te apedreen. Pero sí, eso sale. El azar, la buena fortuna, hay que pedir que la tengas.

También favorece el talento un ambiente familiar favorable...

Sí, pero eso se puede buscar. La semilla tiene que existir, pero también tiene que caer donde quepa la posibilidad de crear vida. Si cae una china en un campo de arroz o de cebada, pues no hay vida que valga. Y si cae una semilla en cemento no sale absolutamente nada. En la antigüedad, yo creo que se perdía mucha gente. Y sin embargo, en nuestra época, con tantos pintores y tantos escultores que se inician, no puede todo quedarse en nada. Algunos saldrán.

Nosotros coincidimos en que, al rodar documentales, tenemos el privilegio de estar cerca del talento, aunque no se pegue...

No se pega. A mí me da placer. No sé cuánto puede enseñarme el ver a esas personas o ver el trabajo que hacen. Es más el placer que me da el verlo hacer. Lo difícil es hacer «El sol del membrillo». Eso, por menos de nada, no sale. Está en un trís de que no salga.

Muchas veces ese talento se da en un espacio pequeñito, casi invisible.

Vermeer de Delf vivía en un pueblecito, en su casa. Tenía un oficio que no era ni siquiera el de pintor. Una tienda. Y tuvo lo suficiente. La vida le dio suficientes medios para poder aprender todo lo que necesitaba. No hace falta estar en Nueva York. Pero yo noto también eso del arte español: Velázquez. Es el que más sabe, y es el que más viaja. Es muy importante, en el caso de Paco y Maribel, la estancia en Italia. Yo creo mucho en eso. Yo llego a Madrid de Tomelloso. ¿Yo qué había hecho en Tomelloso? Es como la respiración. Si te tapas la boca y la nariz del todo, te asfixias. No vives ni un cuarto de hora. ¿Cuánto de aire necesitas? Ahí, cada cual su medida. Hay gente que necesita mucho espacio, consumir mucho, estar en relación con muchas cosas. Y hay gente que no necesita tanto. Wagner es una persona así. Y Bach es lo contrario. Wagner necesitaba estar en relación con los reyes, con los aristócratas. Siempre muy necesitado de muchas cosas. El otro tenía allí a Dios a su lado, y con eso le bastaba. Y a Dios le podemos tener todos. Hay personas en el mundo nuestro que no tienen bastante nunca. Es verdad lo que dice Bacon. Cuando pintas, si además lo tienes que explicar, ¿para qué pintas?



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

Fuera del registro de audio, el Maestro siguió relatándonos instantes mágicos. Habló de la maestría escultórica y la erudición de Julio López Hernández, el artista más veterano, con 85 años, del grupo de los siete que se van a homenajear en la exposición «Realistas de Madrid». Evocó, ayudado por Tomás, las tertulias artísticas e intelectuales en casa de Lucio Muñoz, instantes de esparcimiento y conocimiento mutuo, tal vez un poco estereotipados y preparados, sin la frescura de la improvisación de la palabra. Y, al final de la jornada, de camino de vuelta a su casa, nos confesó que se sentía cansado, agotado por la edad y por la inquietud artística. Y, sin embargo, mantenía la sana costumbre de mantener dos obras abiertas, dos pinturas, a las que acudía, depende del día, imantado, por la magia de la luz. Una luz tamizada por ese talento o lucidez subjetiva que andábamos buscando.



BAÑUELOS, T. (2015) Entrevista a Antonio López en su taller (Foto)

4.2.5. Secuencias del documental. «Antonio López: Artes Plásticas»



Oficios de la cultura (2013) Antonio López. Artes Plásticas Recuperada de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez/2230528/>

SECUENCIA 1. PRÓLOGO. ANTONIO LÓPEZ: MAESTRO

La primera secuencia del documental de creación de «Los Oficios de la Cultura» dedicado a alumbrar estéticamente la estética de Antonio López como artista plástico, transcurre en el espacio de creación por antonomasia, la INTIMIDAD del Taller. Una casa taller en el barrio de Chamartín al que se acababan de mudar los protagonistas.

El espacio, desnudo y ascético como el propio Antonio López, sólo muestra una mesa larga de dibujo, a modo de tablero, con restos de piezas escultóricas, materiales y apuntes. De fondo, la armadura de «El hombre de Albacete», esa pieza inacabada que compone el *leit motiv* del documental. Es el espacio de la Entrevista con el Maestro, por un lado, y del Diálogo con su colaborador, por otro. Un intercambio de ideas y palabras no pactado con los artistas. También dejamos resquicios al desvelamiento del momento vivido, en este caso el 21 de diciembre del año 2012, un instante fugaz en la vida del artista pero una radiografía para el Mundo del Arte, y de la Metodología del artista Antonio López, en particular, en el desarrollo de una obra escultórica *in progress*, en proceso de modelado con Tomás Bañuelos.

Las preguntas, escritas y repensadas mil veces durante los dos años largos de espera, aguardan en un pedazo de papel. El arte de la entrevista es buscar los espacios vacíos, estirar el lenguaje, buscar la verdad desde la contemplación del personaje... y repre-guntar. 15 preguntas formuladas en el vacío de una investigación ardua y compleja, de las que sólo se respondieron textualmente la mitad. El resto, correspondieron a la narratividad del instante. La puesta en escena es sencilla: dos sillas enfrentadas y dos cámaras con ejes cruzados para no perder ni el más mínimo detalle. A cámara sólo re-sultará visible el Maestro, y la guionista, al contrario, con una invisibilidad premeditada. Ni un solo plano. El Maestro acude al encuentro con cierto desaliño doméstico, con una vestimenta casual y, al tiempo, prudente. Un jersey de pico granate que resalta vivamente con los ojos de azul intenso. Su mirada, siempre, profunda y desconfiada.

La entrevista con el Maestro dura una hora y media. Toda la secuencia está articulada en función del pensamiento del artista, su discurrir reflexivo, sus opiniones sobre su propio trabajo y metodología, los momentos de inspiración, la dificultad de la praxis artística pictórica y escultórica, la riqueza de colaborar con otros artistas, las herman-dades de las Escuelas de Bellas Artes, la fugacidad de la realidad, su fragmentación. Hay muchos momentos de verdad, de mirada cómplice, de escucha, de silencio, de intimidad y lucidez subjetiva. Esta entrevista, su tono entrañable y familiar, contami-naría el ritmo narrativo del documental de creación.

El Plan de Trabajo seguido escrupulosamente convenía que el siguiente momento de contenidos se iba a sustentar con el Diálogo con Tomás Bañuelos, su colaborador y, al tiempo, escultor de una obra artística propia. Es el momento del debate, de la confron-tación ideológica y artística entre ambos maestros, de las sintonías y las deudas históri-cas, de los recuerdos a los clásicos, a Fidias, a la dificultad del posado con los modelos al natural, a la individualidad del artista y la contaminación de la época. La puesta en escena también es sencilla: dos sillas colocadas en un ángulo de 45 grados y las cá-maras, otra vez, con ejes cruzados. Tomás está arrugado y medio doblado en su silla, también viste de manera casual, una camisa a cuadros bicolor sin muchas estridencias.

El intercambio que resulta de ese diálogo es lo más rico y productivo del documental:

ANTONIO: «Estamos tan contaminados de los demás, somos tanto los demás, por educación, que lo que puede ocurrir es que se achique lo básico, que es la expresión del yo más profundo.»

TOMÁS: «Ahí está el cine, un lenguaje de participación, también de autor...»

ANTONIO: «Nosotros, los artistas plásticos, necesitamos a los colores, y ellos, los Directores, necesitan a los actores.»

La discusión sube de tono cuando ambos artistas enfrentan sus posiciones sobre el rol del artista plástico.

ANTONIO: «Es lo maravilloso del Arte, es un hecho natural que cuando la individualidad no era algo tan estimado ni buscado sino que se buscaba la excelencia, sobre todo, lo individual aparecía...»

TOMÁS: «Lo individual siempre tiene que estar, incluso en el cine se ve el trabajo solitario del que está escribiendo el guión.»

ANTONIO: «De todas maneras, la conquista de siglo y medio de Arte ha sido el descubrimiento y la defensa de lo Individual.»

Del diálogo entre estos dos artistas se expone dos modos distintos de afrontar la praxis escultórica. También hay coincidencias, la más clara es que ambos aman la imagen realista y buscan lo mismo en la escultura: la verdad desde la contemplación.

El *storyboard* organiza esa apuesta por la intimidad desde una expresión sintetizada.

Abrimos en un Fundido de Negro para jugar con los créditos de programa. Varias letras que se recortan en cuadrados blancos y se disponen, linealmente, en el título del documental. (plano 1) Las letras de Antonio López están en negro sobre fondo blanco. Las letras que conforman el oficio, Artes Plásticas, de menor tamaño, son blancas sobre fondo blanco. Una idea de postproducción desnuda, simple y efectiva. Se busca una estética de la nitidez desde el primer plano del documental.

La secuencia prólogo del documental arranca con un plano secuencia (plano 2) en el que Antonio López le pide a su hija María López Moreno que «apague la luz». Es un plano medio largo, en el que el Maestro parece incómodo y su hija se cruza por detrás, ignorando que la cámara ya estaba grabando. Son los momentos previos a la Entrevista en la que Antonio López está, impaciente, esperando la magia de la declaración, de la pregunta, de la oportunidad de su respuesta. Hay una intención clara del realizador de enseñarnos los prolegómenos del instante vivido, del proceso de creación del documental, de los nervios previos a la amalgama narrativa. Insertar este momento previo de la entrevista es un factor de lucidez subjetiva del realizador: ha entendido que Antonio López nos recibe en su casa taller y que está nervioso ante el diálogo, tiene ganas de hablar y no quiere interferencias. Ese «apaga la luz» es un guiño a su hija María. Vamos a tener un instante de intimidad, que nada ni nadie nos disturbe.

El plano siguiente (plano 3) es un lienzo simbólico de Antonio López, la captura de su contemplación sobre la Gran Vía madrileña, una mirada asombrada y mágica. Interrumpimos el eje de mirada del espectador con el Maestro para insertarle un fruto de su obra, quizás uno de los lienzos al óleo más mediáticos del artista, más difundidos. Es un Plano General estático, mudo, inquietante que retrata el cuadro en toda su extensión, respetando el formato original del artista.

Volvemos a la mirada «in situ» de Antonio López. En el tercer plano, con una mirada a eje de cámara (plano 4) ahora nos interesa su Palabra, no sus pinceles. Es un Plano Medio del Maestro, el plano convencional de todas las entrevistas. Y habla como si fuera un oráculo de la praxis artística, inicia su discurso con una de las frases con más peso narrativo y dramático de este documental, su filosofía estética, su propia teoría de la percepción:

«Yo creo que las cosas pueden ser lo que parecen... y mucho más... lo que parecen lo son... y luego a eso puedes incorporar, hundirte, subirte o moverte en direcciones muy diferentes para ahondar y sentir y captar la Complejidad de las cosas pero la impresión primera de las cosas es verdad.»

Después de pronunciar la frase, sin ningún tipo de inserto o interrupción, el Maestro se calla. Y es ese silencio el que nos afecta, nos embarga. Es el instante del eco de su reflexión. El primer «punto de creación» del documental se nos desvela: el Maestro habla directamente a los ojos de la guionista, le habla como si fuera a toda la audiencia, y sus silencios están cargados de discurso.

Volvemos a ver su obra pictórica, un membrillo al óleo (plano 5), también retratado infinitamente en la película «El sol del membrillo» de Víctor Erice. Un bellissimo primer plano, parcial, fragmentado de su lienzo del membrillero. Esa vida natural del patio de su casa, esa luz que retrata lo real y que la tiene a mano, en los reflejos de un árbol plantado por él mismo. Naturaleza y arte en comunión, para explicar la vida. Ese fruto apetecible y hermoso, símbolo de lo fugaz, de la inaprensión de las estaciones, de su obsesión por lo pequeño, lo perecedero, lo caduco. Una metáfora de lo insignificante elevado a lo artístico.

La secuencia termina y acaba con un Plano Secuencia larguísimo rodado con *steadycam* (6), un hombre-cámara atado con poleas que difuminan los movimientos improductivos del dispositivo de grabación. Es un Gran Plano General, picado, rodado desde la parte superior del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid que dibuja y retrata, de forma pormenorizada, todo el espacio de formación, de hermanamiento. Ante la cámara, invisible en las alturas de la primera planta del taller, pulen, modelan, trabajan los materiales estudiantes y docentes. Un nuevo factor de lucidez subjetiva hace que el Plano Secuencia rodado con el *steadycam* sea lento, parsimonioso. El realizador no lo detiene. Es la metáfora del espacio de creación y pedagogía artística y, al tiempo, es la localización que presenta a Tomás Bañuelos, al que todavía no conocemos en su faceta de colaborador con Antonio López, en su calidad de profesor universitario en la Facultad de Bellas Artes. Más de treinta años en la docencia artística de la expresión escultórica son resumidas en un plano secuencia ficcionado con sus estudiantes. Es una suerte de diálogo accidental, un comentario de pasillo sobre una visita a la exposición de Marino Marini en el *Centro Cultural del Conde Duque* de Madrid. De ahí a descubrir al coprotagonista del documental, solo un paso.

SECUENCIA 2. EL COLABORADOR: TOMÁS BAÑUELOS

Tomás Bañuelos aparece en el documental como un artesano, forjador de la armadura, el ampliador, el fundidor, el vaciador... muchos oficios en uno. El secreto de este documental de creación es la relación artística entre una persona consagrada y otra casi anónima para el gran público. La escultura es el arte colaborativo por excelencia y en esta secuencia se traza un relato paralelo entre la trayectoria artística de Tomás, casi inédita pero constante, (no sólo es colaborador de Antonio López sino de otro Maestro del realismo, el gran escultor Julio López Hernández) y la trayectoria artística y vital de Antonio López, un monstruo de las Artes Plásticas. La omnipresencia de Tomás en cada una de las secuencias de este documental está justificada por la acción de creación no finita de «El hombre de Albacete», ese hombre que imagina Antonio López desde mediados de los años 90. Tomás expresa muy bien su papel, su rol colaborativo en esta pieza escultórica:

«El trabajo con esta escultura que es «El hombre de Albacete» es un tema tan genérico que sí entra en un terreno muy personal y yo puedo ayudarle a construir ese volumen CAPAZ de la forma, pero es él el que tiene que encontrar ese hombre, y encontrar ese perfil, esa mirada, ese gesto, ese cuerpo creíble que hable del hombre de Albacete.»

Por el camino, este documental tiene una función divulgativa: conocer la obra propia de Tomás. En el principio de esta secuencia, nos muestra (plano 1) un Plano General del conjunto escultórico «Homenaje a la Madre», obra urbana situada en una plaza recóndita de Perales del Río; Madrid. Tomás refleja de manera realista y simbólico un acto cotidiano, la ayuda en los deberes del colegio de una madre a su hijo de corta edad en un parque. Tomás expresa muy bien en el documental cuáles han sido sus fuentes inspiradoras.

«El escultor con el que empecé era Higinio Vázquez, un escultor muy ligado al mundo de la arquitectura. Y, luego, ya cuando entré en la Facultad tuve dos grandes maestros, Francisco Toledo y Eduardo Capa, me daba mucha caña para que me quitara esas maneras de taller, no decorar la escultura.»

Esa humildad del ampliador Tomás, se intuye en su propia obra. En los siguientes planos de la secuencia (plano 2 y plano 3) aparecen en primer plano y en plano detalle la firma semiescondida del artista en sus piezas escultóricas, las iniciales TBR en mayúsculas, de Tomás Bañuelos Ramón. Grabadas en bronce en la suela del zapato del chaval, enmascarado en una posición de escorzo.

El documental incide en ese relato paralelo de humildad y reconocimiento de los Maestros inspiradores. Volvemos al Plano Medio de Antonio López en su entrevista hogareña (plano 4) para escucharle, emocionado, que «él no sabía nada» cuando empezó. Es un reconocimiento expreso de sus comienzos difíciles en la ciudad de Madrid donde encontró el paisaje válvula de escape de sus dudas y tribulaciones como niño rural de 14 años recién llegado a la gran ciudad. Escuchamos su discurso como voz en *off* sobre las impresionantes imágenes de la escultura imponente «La mujer de Coslada». En distintos planos sucesivos (planos 5, 6 y 7) la cámara retrata a una gran mujer retratada desde varios tamaños y encuadres: un Plano General que destapa la apuesta del artista por colocar una escultura de una mujer saliendo del asfalto, un Plano General largo que describe y descubre la firma de la autoría de la obra, un «Antonio» cincelado en el granito, y un escorzo de la figura tapando el sol de invierno para que el espectador capte la enormidad de la pieza. Aparece en toda su dimensión un punto de creación mayúsculo, la situación y orientación al sol de la pieza escultórica de Coslada. Cuando todavía no nos hemos recuperado de la dimensión espacial y de la belleza de la multiplicidad de puntos de vista que nuestra cámara añade sobre la apuesta artística de Antonio López, interrumpe el discurso una cita de «El Jarama».

Aparece en imagen un fragmento de la obra de Sánchez Ferlosio, (plano 8) aquel que hace referencia al «impalpable sopor de aquella manta de tamo polvoriento», una descripción literaria que el Maestro adopta y adapta libremente en sus lienzos. En el mismo instante, se escuchan las primeras notas de una Sonata de Beethoven para luego acercarnos como un mago con la cámara, hasta el primer plano, (plano 9).

Nuestro artista ya no mira a eje de cámara, su lenguaje corporal es el de la persona que evoca, recuerda, asiente y reconoce la influencia de otros Maestros, tanto de la música, literatura o pintura. Beethoven; Velázquez, Sánchez Ferlosio y Pío Baroja. El siguiente plano (plano 10) hace una arriesgada superposición: la cámara se fragmenta en dos obras, un gran lienzo de Velázquez, «Los borrachos», de 1629, y la cara y busto majestuoso de «La mujer de Coslada», de 2010. Todos estos elementos de superposición, textos literarios, música clásica y grandes lienzos de nuestros Maestros de la Pintura son fruto de otro instante de lucidez subjetiva, aquella que advierte la guionista cuando, al entrevistar al artista López, consigue un hallazgo: que el Maestro hable de sus propios Maestros y los evoque con melancolía.

En los planos siguientes de la escultura (planos 11 y 12) la cámara vuelve a recordar la majestuosidad de la obra, en un encuadre frontal y en un bello perfil del rostro de la mujer de bronce con el pelo recogido en un gorrito de piscina. Este monumento en bronce, despliega cinco metros y medio de altura y está compuesto por 40 piezas unidas por soldadura con una estructura de 3.000 kilos de peso ¿Su precio? 450.000 euros. Como explicó el propio autor en una entrevista al Diario ABC en el año 2010, las claves de la creación de esta “mujer gigante” están muy vinculadas a su proceso artístico, ese ideal de mujer que va modificando en forma y figura cada poco tiempo:

En una visita a la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid vi a una estudiante de escultura, a la que llamaré por la inicial de su nombre, que me impresionó por el carácter de su belleza, que me pareció que correspondía con la *Eva* que yo había imaginado, y que aceptó servirme de modelo. Cuando parecía que esta cabeza sería el tema de la escultura, sobre la marcha, pensé en la posibilidad de que la figura surgiera de la tierra hasta la mitad del vientre. Trabajamos en la nueva escultura desde octubre o noviembre de 2009 hasta el mes de abril de este año, dos horas cada día, de lunes a viernes. Yo quería que la escultura estuviera lo más terminada posible, porque tenía que crecer del tamaño real al que la estaba modelando, 68,5 cm de altura, a por lo menos

cinco metros de altura, es decir, más de 8 veces mayor. Las formas tenían que ser limpias, delicadas y expresivas, como yo las veía en la mujer que me servía de modelo, la mujer hasta la mitad del vientre, con los brazos hasta debajo de los codos ligeramente separados, con una desnudez yo diría que sagrada, nos pareció más atractiva, más original y decidimos que ésta era la escultura y que debía crecer un poco más, hasta los cinco metros y medio. Se ha realizado en Barcelona y se ha traído en 44 fragmentos a la Fundación «Arte 6» en Arganda del Rey. (...) Después se patinará y se llevará terminada a Coslada. Se le ha colocado un sólo anclaje central en la base para que pueda girar sobre el granito de la rotonda para encontrar la mejor posición en relación con la luz solar y con el entorno. Si es posible me gustaría que la pátina, es decir, la coloración de la escultura fuera la del bronce mismo, de manera que sea el tiempo, la lluvia, el sol los que terminen el carácter de la pátina¹¹².

Otra vez nos interrumpe la visión de la obra un texto literario. En esta ocasión es de Pío Baroja, un fragmento de *«El árbol de la ciencia»*. En un primer plano de cinco frases (plano 13) que se van escribiendo paulatinamente en la pantalla. Otro momento de lucidez creativa, la guionista y el realizador establecen un juego de subtexto en toda regla, pues la cita de Baroja alude al instinto vital y la visión del artista, la necesidad de ficción del hombre cuya necesidad es conocer. Ya sabemos, porque nos lo cuenta Antonio López, que él decidió saber, instruirse, escuchar, ver y leer a los Maestros. Ergo, también necesita ficcionar la realidad que contempla.

Y de la idealización artística al puro trabajo de taller. Vuelve Tomás a trabajar exhaustivamente en su forja universitaria. En los siguientes planos (planos 14, 15 y 16) observamos en distintas gradaciones y proximidad, varios de los momentos de manualidad y artesanía de la escultura. Tomás está soldando la armadura con mimo, con precisión y siguiendo las instrucciones de su Maestro. Otro punto de creación enigmático, en él se juntan las habilidades artesanas del forjador con la precisión y el detalle de las me-

112 ABC. (15 de mayo de 2010). «Antonio López: Así creé mi última escultura.» ABC. Recuperado de <http://www.abc.es/20101015/local-madrid/antonio-lopez-crea-ultima-201010142025.html>

didas de la pieza. El detalle del fuego y la soldadura, de los hierros fundidos y el sonido ambiente de taller nos recuerdan la materialidad de la escultura, su tridimensionalidad y su delicadeza. En el último plano de esta larga secuencia, Antonio López acude al taller de la *Facultad de Bellas Artes* para verificar medidas, ideas y proyecciones artísticas para la ampliación futura. Es el momento de variar los parámetros de la armadura si todavía no cumplen con el ideal del Maestro. Es el instante de lucidez subjetiva de los autores: esperar al Maestro en la *Facultad de Bellas Artes*, tras dos horas y media de espera, para grabar el momento íntimo de la disensión artística.

SECUENCIA 3. IRRUPCIÓN DE OTRO MAESTRO: JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

Entramos en un santuario artístico, la casa taller de Julio López Hernández, escultor realista y con el que también colabora Tomás Bañuelos. Es un espacio de praxis escultórica casi permanente, encontramos al Maestro tomando medidas de una nueva pieza. Un momento de magia impagable, un punto de creación, como si entráramos de puntillas en el taller de un Maestro renacentista, Donatello, Miguel Ángel. Suena un aria de María Callas y el escultor, repasa en carboncillo, un boceto de su escultura. El instante de lucidez subjetiva del realizador compone una secuencia bellísima, elegante, en el que Julio López Hernández está totalmente abstraído en su labor artística, rodeado de todas sus criaturas.

Pero lo que le une a Tomás son los proyectos juntos del pasado, como «Un pintor para el Museo del Prado».

En el principio de la secuencia (plano 1) ambos rememoran frente a una réplica de la pieza que saluda a los viandantes madrileños enfrente de la Iglesia de los Jerónimos, los avatares del vaciado y ampliación de la escultura. La génesis de la obra, la representación en bronce del ideal del artista plástico, el pintor, en los alrededores de otro santuario de la custodia artística, el *Museo del Prado*. Y, como en un relato borgiano, el Maestro Julio López saborea un cuento dentro del cuento, nos muestra la fotografía accidental de la escultura rodeada de brumas y nieblas de la mano de

otra artista, la fotógrafa Cristina García Rodero. Otro punto de creación magistral. El escultor recrea la representación fotográfica de una escultura suya, a su vez, imagen idealizada y, por tanto, representación primera de otro artista, el ideal del pintor. Julio López Hernández nos regala aquí la esencia de la creación, la contemplación de un autor sobre la obra de otro. Y, al tiempo, su propia respuesta extasiada, su interpretación. En los planos siguientes (planos 2 y 3) hay un Plano General largo que enseña el vasto taller acristalado del escultor, con Santiago, su ayudante en primer plano. Es la excusa para ver a Julio inclinado a recoger el dossier fotográfico de su obra en el que está incluido la foto misteriosa y por azar del pintor rodeado de neblina. Lo vemos en detalle con un *zoom* de aproximación del cámara a primer plano de la fotografía. Es el momento de lucidez subjetiva del montador del documental, Niki, que advierte que la multiplicidad de planos ilustra, desde distintos ángulos, la situación mágica que nos regala el Maestro Julio López. Vemos el detalle de la fotografía en eje de la mirada admirativa del escultor.

Esta experiencia vivida junto a su Maestro, Julio López, lo traslada Tomás a su clase de modelado al natural. Le vemos entrar en el Taller de Escultura de la Facultad de Bellas Artes (plano 4). Está a punto de iniciar el día con sus alumnos y sus peanas, comienza el posado de horas, con calefactor próximo, con Laura Muñoz, la modelo artística de la Facultad. El punto de creación aquí es la quietud de la modelo, la serenidad de su posado, la majestuosidad de la forma, del trazo, de su réplica en barro. Cada estudiante está en distintos momentos de interpretación del cuerpo femenino, cada uno resuelve hacer la armadura de un tamaño, de un orden de una inclinación, de un fragmento. Resuena en voz en *off* las palabras de Antonio López en su diálogo hogareño con Tomás: «Con los modelos humanos haces un Acuerdo con ellos. Tú trabajas respetando lo que hay y acomodas tu deseo a la realidad». Aquí el momento de lucidez subjetiva lo establece la guionista: un relato paralelo entre la voz en *off* de Antonio López y la secuencia, bella e inquietante, de un modelado al natural con un cuerpo femenino desnudo, rozado con un ropaje blanco y adornado con tatuajes por toda la piel.

La realidad académica de Tomás es dar solución plástica a los problemas de modelado de sus alumnos. Una *steadycam* (planos 5 y 6) vuelve a envolver el espacio, girando en torno a la modelo, como si fuera ella misma una figura de piedra o bronce. Los alumnos están avanzando, progresando sus piezas escultóricas inacabadas. Tomás acompaña y revisa, una a una, los trabajos de los aprendices. Habla para todos por igual:

Tener en cuenta también el espacio circundante, la geometría que combina la figura... ya sabéis que el modelado es la construcción de un lenguaje... Rodin decía que la estructura parte de un núcleo y que va creciendo de dentro a fuera...

Un punto de creación que enlaza la pedagogía con la contemplación artística, la corrección técnica con el consejo del artesano.

Es el momento de la mirada, de la autocontemplación, del recogimiento de cada uno de los alumnos que acuden a la Facultad de Bellas Artes para aprender técnicas y materiales y tener obra. Tomás Bañuelos, el profesor universitario, tiene muy claro cuál es el sentido de su pedagogía artística y también una voz en off suya nos lo recuerda:

Hay días, en la etapa de formación, como profesor, yo les propongo a los alumnos un trabajo en grupo. Y hay profesores que no les gusta porque no les parece de artista... Yo soy partidario de fomentar la Colaboración y no la competición.

El factor de lucidez subjetiva de los autores del documental subraya en un rodaje circular, en movimientos de *steadycam* de acercamiento y alejamiento de la modelo, toda la aventura de representar la belleza y armonía de un cuerpo femenino. Desnudo.

SECUENCIA 4. LA ESCULTURA EN EL JARDÍN BOTÁNICO

Teníamos en el documental dos casos paralelos de modelos en familia. Antonio López no se cansa de hacer posar a sus hijas, María y Carmen, y a su esposa, Mari, y luego a sus nietos para hacer sus dobles en piedra, madera o bronce. Julio López Hernández hace lo propio con sus hijas, Marcela y Esperanza.

En el comienzo de la secuencia, propusimos en este documental de creación un encuentro de la modelo y su doble con Marcela López Parada enfrente de su escultura en el *Jardín Botánico*. «Más que amor, simetría». Cuando su padre la esculpió era una niña tímida con los dedos engarzados a una dalia de piedra. Ahora, bajo la lluvia invernal, la pieza maravillosa de Julio López luce húmeda y brillante en una esquina verde de tilos. Un punto de creación que amalgama la Naturaleza y las Artes Plásticas ocurre de manera inesperada. Está lloviendo, y la pieza escultórica de Julio está rebosante de agua, de gotas que van cayendo, desgranando su fuerza líquida. Rodar en exteriores te regala esta magia, nadie sabe del azar meteorológico, de la luz tamizada de las brumas entre árboles altos, de la quietud de una niña de bronce esculpida para hablar del amor y de la simetría. La lucidez subjetiva del realizador provoca que el rodaje sea de múltiples planos detalle de las gotas de agua, del brillo del bronce envejecido.

Marcela se acerca a un banco del jardín para leer en voz alta (plano 1) la reflexión de su hermana Marcela sobre el acto de modelar, en un texto delicioso, «Los gestos del alma»:

Teníamos así perfecta y aterrada noción de lo que posar significa. Estar absortas, centradas en nuestra sangre, en la tensión de la figura y en la compostura de los ojos. Quedar rígidos como muertas, palidecer hasta desaparecernos para que la OTRA, nuestra imagen al lado, surja. Dormimos para que la copia viva. Le guardábamos por esto un miedo sagrado a nuestra doble de barro y hasta una celosa competencia. El miedo a vernos por él sustituidas. La competencia en el amor de mi padre¹¹³.

El instante de lucidez subjetiva lo acuerdan guionista y realizador: ficcionan una lectura simbólica de la hija del escultor leyendo las palabras escritas de su hermana en un catálogo de arte. El espectador sabe y conoce que este hecho no es accidental, que está provocado por los autores del documental. Pero lo acepta, porque es una fábula.

113 LOPEZ PARADA, E. (1995). «Los gestos del alma». *Catálogo Julio López Hernández. Exposición Antológica (1960-1955)*. Madrid

Los tres planos siguientes dan un encuadre al detalle de la sensibilidad del cincelado de Julio López (planos, 2, 3 y 4), que muestran sucesivamente, la frente de espaldas, los finos dedos con la dalia y el rostro de mirada baja y ausente. Necesitamos ver el entorno natural domesticado del Jardín Botánico y a los artistas conversando en su seno, en un Plano General Largo (plano 5) se intuyen las figuras y las voces de Tomás, Marcela y Julio López. La secuencia se cierra con una sonrisa de niño grande del gran escultor Julio López Hernández (plano 6). Es el resultado del recuerdo evocado por su hija Marcela del premio que un artista daba a su hija de siete años al final de su posado: «Mirinda con boquerones». Un punto de creación de Marcela López Parada, que, en su evocación nostálgica de su infancia y sus sabores, los premios de los posados de domingo, ese refresco que no se tomaba en días de diario, y esa tapa madrileña de boquerones en vinagre provoca la mirada, no del escultor sino la del padre. Boquiabierto. De repente, también recuerda. El momento de lucidez subjetiva es dejar el primer plano del escultor en pantalla, el plano de escucha, el inserto, más que el plano de la persona que actúa. La respuesta habla más que la frase.

SECUENCIA 5. TRASLADO «EL HOMBRE DE ALBACETE»

La planificación de esta secuencia estuvo en orden del suspense de la obra inacabada, la armadura de «El hombre de Albacete». Es una suerte de *flash back*, una secuencia narrativa previa en tiempo al Diálogo de Antonio López con Tomás. Entonces la armadura estaba en el estudio- taller del Maestro y ahora es cuando desvelamos su traslado desde la Facultad de Bellas Artes.

Tomás ha estado soldando una y otra vez una armadura fiable, un sostén capaz para ese ideal del hombre que anda imaginado por el Maestro. En presencia de María Iglesias, su colaboradora de la Facultad de Bellas Artes, llega el momento de transportarlo al taller de Antonio López en Chamartín. No es tarea fácil, son varios los docentes de la Universidad que tienen que arrimar el hombro para colocar ese armazón entero en la furgoneta de Tomás y cruzarse media ciudad para instalarla.

En la sucesión de planos del inicio de la secuencia (planos 1, 2 y 3), descubrimos el trasiego de los estudiantes y docentes en el Taller de Escultura. Descubrimos, como en una *road movie*, toda la acción de mudanza por todos los recodos del taller, cómo la cargan, la mueven, la colocan y la desplazan entre dibujos y bocetos del Maestro. Es un punto de creación inmediato, advertimos que la gran pieza escultórica del Maestro Antonio López todavía anda desnudo y enredado en una armadura desmontable. Es como un objeto doméstico, cotidiano en el quehacer del Taller, como un mueble más. Un objeto a medio hacer, aparentemente, sin alma, pero que le mueven y trasladan con una delicadeza y orden esencial. Es una promesa de obra artística, sí. Pero pesa.

En los últimos planos de la secuencia (4, 5 y 6) ya advertimos la metáfora: nuestra futura escultura es una especie de «Robocop» desangelado, sin piel, sin músculos, sin gestos ni rasgos. Un esqueleto desangelado de hierro. Escuchamos de nuevo la voz en *off* de Antonio López, que apunta, desde su praxis artística, la dificultad de representar la realidad, un mundo de apariencias:

Cómo se va a negar el hecho de que nosotros vivimos a partir de un mundo de apariencias, esas apariencias, si las sabes interpretar, son Verdad. La apariencia es como la piel, debajo de la piel están los músculos, están las venas, pasan infinitas cosas por la piel, la piel es lo primero que tocamos y es el punto de partida inicial.

El momento de lucidez subjetiva del realizador y la guionista es establecer que las apariencias para Antonio López son de otro grado, que su contemplación artística de la realidad es del orden de la paciencia y del alumbramiento y que, como enseñan las imágenes de la armadura, los hierros de la futura escultura tienen aura. Son la piel de la escultura.

SECUENCIA 6. UNA ESCULTURA PIGMENTADA

Volvemos a la casa taller de Julio López y sus cristaleras enormes. Al principio de la secuencia (plano 1) dos figuras de espaldas están inclinadas, reverencialmente, sobre una obra escultórica. En el contraplano (plano 2) descubrimos que Marcela, la hija de Julio, está policromando una escena escultórica, un bodegón de encajes, rosas y motivos que antes habían formado parte de un cuadro. Su padre la escucha con nostalgia y melancolía. En el diálogo íntimo que ambos mantienen, hablan de «Palancha», Esperanza Parada, la pintora esposa de Julio López recién fallecida. Ella era la autora del lienzo de un bodegón que no llegó a terminar y que su marido, escultor, convirtió en bronce para homenajearla. Ahora su hija la pigmenta para recuperar el tono pictórico de la obra inacabada de su madre. Un punto de creación puro que cierra el círculo de dos praxis de las artes plásticas distintas, la pintura y la escultura, que aquí se complementan. Un lienzo inacabado por una autora que se torna en escultura por su viudo, una pieza que resuelve ser pigmentada por la hija de ambos. Es la energía artística que flota en el taller, en silencio.

Avanzamos en el conocimiento plástico de la escena. En un plano medio picado (rodado desde arriba) descubrimos (plano 3) toda la escultura al detalle y, aún más, la cámara estrecha su encuadre hasta un primerísimo plano de una letra «E» esculpida como en una servilleta de encaje (plano 4). La «E» de Esperanza Parada, la artista ausente. Seguimos indagando en la plasticidad de la obra. Un primer plano (plano 5) de una rosa recién policromada nos revela el mimo de la hija en la obra de su madre, observada por el padre. Como colofón, en el último plano de la secuencia, (plano 5) Julio López sigue absorto en la reflexión de su hija y mira, con ternura, a Marcela en su acción de policromar las rosas de bronce que una vez fueron ideadas y pintadas por su madre. Sus palabras de apoyo mutuo explican el desgarró del homenaje artístico:

JULIO: «El desafío que yo me planteé fue ver aquel bodegón que había puesto tu madre y que no se llegó a pintar... es una manera que el Arte se una al autor...»

MARCELA: «¿Tú crees que va así bien el color del té?...»

JULIO: «Es un ejercicio de pura transparencia...»

MARCELA: «Como recuerdo de algo que no se llegó a pintar, un juego con el tiempo... El momento de lucidez creativa de los autores del documental fue respetar la improvisación/homenaje de un escultor a su musa. El arte como metáfora de la instantánea del tiempo.»

SECUENCIA 1. EPÍLOGO. ANTONIO LÓPEZ: INVESTIGADOR

La secuencia final es un clip musical con dos autores musicales simbólicos: Víctor Jara con «Te recuerdo Amanda» y Luis Eduardo Aute y su «Slowly».

Dos baladas cargadas de nostalgia y evocaciones históricas del tiempo en el que fueron creadas. Esta composición musical es un recorrido sentimental por los lienzos más representativos de Antonio López, como «Mujer en la bañera», pintado en 1968 (plano 1) «Cuarto de baño», creado entre 1971 y 1973, (plano 2), una fotografía del rodaje de la película «El sol del membrillo» que recoge un momento de incubación creativa de Antonio López acostado en un sofá, con el busto de Mari, su mujer, en primer plano (plano 3) y dos fotografías privadas del Maestro, una que recoge un encuentro con sus amigos realistas pintando al natural en la Sierra de Madrid (plano 4) y otra de un lienzo paisajístico de su Mancha natal (plano 5). Una sucesión de puntos de creación narrados desde las partituras de dos canciones. El factor de lucidez subjetiva aquí es la realización de un videoclip, una suerte de epílogo musical.

Los momentos finales del documental acaban con Tomás recogiendo una pieza escultórica que representan a su hija desvistiéndose en la *Fundición Arte 6* de Arganda del Rey. (plano 6) Ismael, el fundidor, debate con él la pátina definitiva, el color, el deterioro, el paso del tiempo.

TOMÁS: «Quizás ha quedado un poco clara»

ISMAEL: «Le damos un poco de sulfuro...»

TOMÁS: «Igual me lo iguala a la base...»

ISMAEL: «Mejor un poco de nitrato de hierro...»

TOMÁS: «Mejor lo dejamos como está... le gustará a Aída»

Y el Epílogo del documental es una frase del Maestro muy reveladora para esta tesis:

No sé si hay diferencia entre un artista y un INVESTIGADOR, es algo que ofreces a los demás, no para que se lo pasen bien, sino para ENRIQUECER su vida, para mejorar un poco su vida... Estás igual adentrándote en lo desconocido, tratando de hacer LUZ. Quizás la diferencia es que el investigador o científico tiene un apoyo en lo anterior más firme que nosotros.

Tal vez el momento más brillante del documental. Auna el punto de creación, la revelación de una confidencia, el secreto de un trabajo artístico, la búsqueda de la verdad del Maestro con un instante de lucidez subjetiva de la guionista, quien entiende que la contemplación artística de un autor plástico es muy semejante a la contemplación creativa de los autores de un documental.

4.2.6. Secuencias del documental «Muntadas: Artista Visual»



CRUZ, J. (2012). *Antoni Muntadas, artista visual* [vídeo online]. . Obtenido de Madrid: Televisión Española, la 2: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas>

SECUENCIA 1. PRÓLOGO. MUNTADAS. MAESTRO

La primera secuencia introductoria que abre el documental de creación sobre Muntadas, un vendaval artístico y mediático, es una imagen de vídeo doméstico grabado por la propia guionista. Es un homenaje, en toda regla, a la producción experimental de vídeo de los años 80, y la música que acompaña las imágenes es un guiño a la psicodelia y al pop más reventón de esos años. Son imágenes de baja calidad para los standards de emisión actuales, de un artista en continuo movimiento, en perpetua búsqueda de los intersticios del arte. Rebasados los 70 años, Muntadas no duda en adentrarse en el estadio colchonero “Vicente Calderón” (plano 1) como trabajo de campo, para capturar en fotografías de una cámara de pequeño formato los elementos que luego reproducirá, a escala monumental, en su instalación «Stadium», un alegato a los grandes eventos y espacios espectaculares, donde el aplauso y la masa enfervorecida coinciden en un acto casi ritual de celebración, tanto deportiva como política. Muntadas permite a la autora del documental acompañarle en su investigación, es como un niño grande descubriéndolo todo, con la energía, pasión e

intuición de un alumno aventajado. Primer punto de creación, donde el artista asiste, conmovido, a los intersticios del barrio próximo al estadio de Manzanares. Al lado del gran estadio, lo ignorado.

A Muntadas le interesa la calle y el callejón (plano 2), los *graffittis* adyacentes al campo de fútbol, los mensajes de barrio y los agujeros donde puede inspeccionar y poner en primer plano lo que está oculto. Todos son elementos base para conectarlos entre sí, establecer dicotomías artísticas y comunicativas y ponernos de frente ante el espejo ilusorio de la proyección de los *Mass Media*, no sólo los que juzgamos convencionales, como la televisión, el cine y el vídeo. Ahora lo masivo e incendiario, el pensamiento único, discurre flotando como plastilina en las redes sociales, en Internet, en el bolsillo, en el celular. El resultado de esa búsqueda artística es un proyecto que es deudor absoluto del proceso que lo crea. Las imágenes de «Stadium XXV» de la Exposición «Entre/ Between» del *Centro de Arte Reina Sofía del 2011* (planos 3 y 4) de la secuencia ofrecen la imagen vomitada en una pantalla gigante de un espacio de masas, pero con una imagen muy pulcra, una recreación muy nítida. Imágenes que exhiben manos aplaudiendo y sonidos de miles de espectadores de un templo semioscuro, casi reverencial. El instante de lucidez subjetiva del realizador es encajar esas imágenes de baja calidad del artista en su búsqueda creativa con una música extratemporánea. Fuera de época. El resultado es vibrante e hipnótico, como el propio trabajo artístico de Muntadas.

De la magnificencia del estadio al suelo de otro barrio, esta vez una calle empedrada del Born, en Barcelona (plano 5). Otro homenaje a una obra de este artista visual que mandó el televisor a la calle. «Arte-Vida», con sus flechas bidireccionales y biunívocas, era un *happening* electrónico muy audaz que Muntadas se atrevió a hacer en la puerta de su casa, en la calle Comerç, enfrente de la Estación de Francia. Los autores del documental citamos a Andrea Nacach, su colaboradora (plano 6) precisamente en el estudio del artista en esa calle que él fotografió como símbolo de una declaración conceptual que renegaba de los artefactos electrónicos referenciales de la comunicación masiva. En otro gesto artístico, grabamos a la joven artista en una

cámara de vídeo doméstica, y la reproducimos en una cámara XDCam profesional de alta definición. El resultado es que la pudimos ver a través del visor, enseñando el «display», el dispositivo de exposición. Un momento de lucidez subjetiva de la guionista: este documental quiso referenciar las herramientas artísticas del autor y usarlas como discurso crítico. En voz en *off*, escuchamos las primeras líneas del discurso de Andrea, lúcidas y concretas:

Es una persona que el CONTEXTO le importa mucho, en todos sus trabajos está, casi lo que más le interesa es estar en el terreno de campo. Lo que a él creo que le apasiona y tiene este punto de aventurero que te contaba.¹¹⁴

SECUENCIA 2. MUNTADAS Y SU CONTEXTO ARTÍSTICO

El mundo artístico de Muntadas es un torbellino de colaboradores, amigos y seguidores fieles de su interpretación creativa y su construcción hegemónica para explorar el poder de los medios. Esta secuencia se inicia con la visita a una crítica de arte, fotógrafa y editora de libros, Mireia Sentís, incondicional del arte de Muntadas. Descubrimos su estudio y editorial en el barrio de Lavapiés en Madrid (plano 1), un espacio diáfano de dos alturas con increíbles ediciones fotográficas con temas que apuestan por la dignidad de los movimientos migratorios y la lucha por la igualdad de la mujer en África, por poner dos ejemplos. Un punto de creación manifiesto: el espacio de dos alturas, cargadas de estanterías a rabiar, invitaba a jugar arquitectónicamente con la protagonista. En ese momento de lucidez subjetiva, el realizador resolvió hacer subir y bajar a Mireia por la escalera que enlazaba las dos plantas, como metáfora de la labor de interpretación crítica y elaboración artística.

Enseguida queremos escuchar este testimonio de una cómplice absoluta del artista visual en sus tiempos de formación, aquellos en los que el arte conceptual inundaba el pensamiento artístico, literario, dramático y plástico. En un plano medio largo,

114 CRUZ, J. (2012). *Antoni Muntadas, artista visual [vídeo online]*. . Obtenido de Madrid: Televisión Española, la 2: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas>

(plano 2) advertimos la seguridad de otra autora afectada por las intuiciones y anticipaciones estéticas del artista visual: «Muntadas es inteligencia, coge los signos... pim, pam,pum.. los mezcla y los vuelve a tirar (...) Somos hijos del conceptualismo, que es como un autoanálisis del arte de esa época». ¹¹⁵

El siguiente plano es obligado (plano 3), es el testimonio fotográfico del televisor con el *slogan* viviente y rendido al asfalto: la dicotomía que se retroalimenta, Arte y Vida, dentro del espacio catódico del no-pensamiento por excelencia, al menos es aquellos años del silencio comunicativo del tardofranquismo.

Del televisor inanimado y artefacto de happening, a la megainstalación con monitores incrustados en mesa circular de patas tronchadas. La imagen de «On Translation. Mesa de Negociación» (plano 4) es una obra artística crítica con el *stablishment* mediático. Digamos que Muntadas se ha adaptado a los nuevos tiempos, estos que privilegian a los grupos capitalistas que ven en los medios de comunicación una división de negocio sin ningún tipo de pudor ideológico. Muntadas lo sabe y lo advierte. En los siguientes planos (planos 5 y 6) observamos y nos deleitamos con el uso artístico de un eslogan certero: ¡Atención! Estén alertas, la observación, la mirada, la contemplación artística y cotidiana, la instantánea de la realidad, le exige participación, el público, el espectador, la audiencia, tienen que ser partes activas del hecho artístico... incluso de la realidad. Si no están alertas, lo que está ante sus ojos tendrá un código, una interpretación de la que uno no forma parte. Un punto de creación autorreferencial y provocador. Muntadas, como siempre en continuo movimiento, desvela las claves de esa “traducción” en un diálogo fragmentado en imagen: a la derecha (mayor peso visual) se sitúa el artista hablando a alguien que no vemos, porque su lugar, a su izquierda, lo ha ocupado, precisamente, la obra del autor: «On Translation». El momento de lucidez subjetiva del realizador y la guionista fue ocultar en imagen a la interlocutora de Muntadas para «traducir» su diálogo en monólogo, casi en un discurso de revelación, al uso de un oráculo. Su voz en *off* pondrá claridad a esta apuesta visual:

115 *Ibid*

Yo creo que “On translation” es ver que vivimos en una sociedad traducida y que hay filtros, los filtros mediáticos, económicos, políticos, culturales y que las experiencias que tenemos, sobre todo desde el punto de vista de Contexto, nos vienen traducidas ¹¹⁶.

SECUENCIA 3. MUNTADAS Y EL PAISAJE DE LOS MEDIA

Las obras artísticas de juventud de Muntadas son como una esponja, ávida y productiva, del entorno cultural, intelectual y creativo de su generación. El vídeoarte o video experimental iniciaba sus primeros balbuceos a finales de los años 70. Los grandes Museos y Centros de Arte se rendían ante el nuevo medio artístico: el *Centro de Arte Georges Pompidou*, en Francia, el *Museo de Arte Moderno de Nueva York*, el *Museo de Arte* de Berkeley, en California, el *Museo de Arte Contemporáneo* de Montreal, el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, en Madrid, el *MACBA*, en Barcelona, el *Museo de Arte Moderno*, de Buenos Aires, entre otros. En todos estos espacios artísticos Muntadas encontró acomodo y una respuesta de público inmediata. Su mirada especulativa y subjetiva-crítica sobre los medios de comunicación de masas acertó de pleno en un contexto económico de crecimiento imparable de la demanda del consumo artístico. Sus vídeos, documentales de creación, instalaciones, grandes carteles fotográficos urbanos y propuestas de trabajos creativos a medio plazo convencieron a los comisarios de los grandes eventos artísticos de finales del siglo XX y principios del XXI. Su obra se pudo ver en dos ocasiones en la “Documenta” de Kassel, en la sexta edición, en 1977 y en la décima, veinte años después. Asimismo fue habitual en la escena norteamericana, en la Bienal Whitney de Arte Americano (1991) y en la italiana, en la 51 edición de la Bienal de Venecia, en el 2005.

Muntadas, al igual que otros artistas, es muy intuitivo con el uso de la herramienta videográfica al margen de la intención comunicativa, que era su propósito inicial. En el inicio de esta secuencia (plano 1) se describe en pantalla uno de sus primeros

116 *Ibid*

trabajos artísticos, una suerte de experiencias subsensoriales grabadas en vídeo y mostradas en su retrospectiva «Entre/Between». Muntadas trataba de definir a los «subsentidos», el gusto, el tacto, el olfato y recuperar su primacía por delante de los más hegemónicos, la vista y el oído, elementales para la comunicación convencional. Al mismo tiempo, este artista visual investigaba con su obra artística la superación de otra hegemonía: la de información vehiculada a través de los *Mass Media*. La bahía de Cadaqués (plano 2) es el paisaje de la estancia artística por excelencia, y volvimos a rodarlo como lo había hecho Muntadas en su obra provocadora y emblemática «Cadaqués Canal Local», en una panorámica interminable que definía el espacio turístico por antonomasia de ese rincón de la Costa Brava.

La imagen siguiente (plano 3) es un plano general corto de Juan Herreros, un arquitecto colaborador de Muntadas. Nos cuenta a cámara y en *off* la versión creativa del espacio público y privado, una dicotomía narrativa siempre presente en el proceso creativo de Muntadas:

Ha sido muy decisiva su aportación sobre las formas de apropiación del espacio público por la gente, las formas más o menos intencionadas del espacio público como expresión del poder y la evolución de los contenidos de lo que podemos llamar público en cada momento¹¹⁷.

Un punto de creación muy llamativo, un arquitecto descendiendo al análisis estético de un artista. El instante de lucidez subjetiva del realizador fue grabar en primer plano la mirada de Juan Herreros de un modo subsensorial y hacer un montaje paralelo con la playa de Cadaqués, un espacio público simbolizado por Muntadas en un sucedáneo de canal de comunicación de masas local y contracultural, el experimento comunicativo-artístico «Cadaqués Canal Local»

Volvemos a los orígenes del artista, y observamos (plano 4) una fotografía de su etapa de formación en Nueva York, una instantánea regalada del álbum personal de Montse Guillén, compañera de vida del artista Antoni Miralda. Hacemos un relato

117 *Ibid*

paralelo entre la vorágine artística y cultural del Nueva York de los años 70, un torbellino creativo imparable, y la situación cultural y artística en la España tardofranquista en los mismos años, más concretamente, en uno de los pocos espacios de respiro político de nuestro país, la frontera catalana con la vanguardista Francia. “Cadaqués Canal Local” es la respuesta de Muntadas al monopolio informativo y comunicativo de Televisión Española. El artista (plano 5) consiguió poner de acuerdo a una galería de arte gerundense y a la casa “Sony” para articular uno de sus primeros artefactos artísticos: grabar la realidad de un pueblo simbólico y turístico como Cadaqués desde la mirada de un artista. Crítico y subjetivo. La proyección pública de sus vídeos y reportajes de la gente del pueblo en el Casino de Cadaqués al verano siguiente transformaron la vida tranquila de un pueblo de pescadores desinformado. Empezaba la aventura mediática de Muntadas desafiando el sentido unidireccional del mensaje comunicativo, exigiendo una respuesta activa del espectador. El último plano (6) de esta secuencia es un repetido trazo estético de este documental de creación por recuperar los principios del cuestionamiento del pensamiento único: una sombra de un cámara, muy alargada. La del propio artista, Muntadas. Un momento de lucidez subjetiva del realizador que rinde un homenaje vintage al artefacto de grabación por excelencia, la cámara de vídeo.

SECUENCIA 4. MUNTADAS Y SU OBRA EN SITUACIÓN

Muntadas es un artista permeable, atento tanto a las paredes del Museo como los intersticios de los mensajes culturales. Al principio de esta secuencia (plano 1) retratamos a este artista visual en un Gran plano General en el claustro del antiguo Hospital que sirve de base al arquitecto Sabatini para levantar el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Es un Maestro del reciclaje artístico, está extremadamente atento a todos los códigos, tanto comunicativos como artísticos, que desvelan ámbitos de poder. Avanzamos, en otro momento de narratividad paralela, a dialogar con Andrea Nacach, su colaboradora más estrecha, en esta exposición (plano 2) y escuchamos

a cámara y en off sus reflexiones: «A Muntadas no lo puedes encajar en ningún sitio. Empiezas a disfrutar cada trabajo suyo como único (...) Si él considera que Madrid puede ser una ciudad-Museo, o no, lo investiga y lo pone a la vista de todos».¹¹⁸

Seguimos avanzando en la narración del proceso y lectura de su obra artística. Es el turno de visitar en su estudio de Barcelona al escritor y crítico de vídeo Eugeni Bonet (planos 3 y 4). Lo vemos acercarse a cámara, silbando con auténtica naturalidad y relajo, un punto de creación en este documental. Se va a sentar en su ordenador de siempre, en su mesa de trabajo de rutina, para contarnos «su» mirada del artista. Sin censuras previas, sin remilgos, con una generosidad apabullante en este erudito del vídeo y cine experimental. A cámara y en *off*, sobre un plano medio muy representativo de su exégesis, investigación y labor docente, un perchero lleno de sombreros blancos y una cámara de vídeo de TVE vigilante de la escena, nos traslada ese análisis de la obra total de Muntadas:

La interpretación es muy abierta en las piezas de Muntadas. En los proyectos de este artista es una de sus premisas. No darle la cosa mascada al público sino buscar que el público se implique e interprete elementos a veces, casi puestos, en bruto. Como si fuera una recopilación de muestras, de fragmentos, de televisión de noticias.¹¹⁹

El discurso del documental de creación pasa de la palabra de un escritor a otro colaborador estrecho de Muntadas, el distribuidor de su obra videográfica en Europa, propietario de la empresa «Videografía», un mediador necesario entre el contexto artístico europeo y el español durante finales del siglo pasado. Antoni Mercader también reflexiona sobre el artista, a cámara y en *off*, (planos 5 y 6) evocando sus colaboraciones artísticas de juventud con Muntadas, cuando ambos eran ingenieros industriales y se atrevieron a pintar y representar los objetos de su entorno en una

118 *Ibíd*

119 *Ibíd*

exposición, «Machines», que usaba un espacio de exhibición de la propia Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona. La evolución artística de Muntadas ha tenido un eje narrativo, en palabras de Mercader: «Muntadas es como un agente enzimático, es capaz de trazar, sensibilizar lazos de unión, abrir conexiones, formar en red»

También aquí hay una apuesta estética “heredera” de la tradición artística de Muntadas: como si viéramos con sus ojos, narramos un acontecimiento informativo que estaba ocurriendo en esos mismos instantes en la zona Universitaria de Barcelona. El eslogan «No al trasllat» (No al traslado) se exhibía, impúdico, frente a nuestras cámaras, como elemento de protesta por la eventual mudanza de los espacios de docencia universitaria. Aludía a un vídeo emblemático de Muntadas, «E/Slogans», un alegato contra la publicidad subliminal y el abuso comercial de los mass media en los programas de contenido cultural y entretenimiento. El momento de lucidez subjetiva de la guionista fue la decisión de grabar la entrevista con ese fondo de protesta. El eslogan «No al trasllat» se enmascaraba como una pancarta, frente al vídeo «E/Slogans», en el que la pancarta ofrecía «Consumir para ser feliz», advertido con gran intuición por Muntadas: un síntoma de alienación ideológica, un sometimiento a las fuerzas del capitalismo más enraizadas. En el plano final, Antoni Mercader despide la entrevista subido a un tren de cercanías de un barrio del extrarradio de Barcelona. Otro homenaje, a los non-sites de Muntadas, los espacios de tránsito y reflexión urbana.

SECUENCIA 5. MUNTADAS Y MIRALDA. SIMBIOSIS ARTÍSTICA.

Una de las secuencias más logradas de este documental de creación fue entrar de puntillas en el espacio creativo, el pensamiento ritual y las propuestas artísticas increíbles y visionarias de Antoni Miralda. Compañero de Muntadas en un *loft* de Nueva York a mediados de los 70, convivieron y compartieron idénticas experiencias artísticas. Luego cada uno de ellos tuvo una impregnación creativa diferente. Miralda se empeñó (y lo logró) en establecer un compromiso, un rito matrimonial entre dos estatuas, la escultura de *Colón*, al final de la Rambla barcelonesa, y «Lady Liberty»,

la «estatua de la Libertad neoyorquina. El resultado fue un evento artístico planetario descomunal. Pero, en los setenta, ambos artistas andaban embarcados en *happenings* de apropiación artística de las calles del barrio del *Upper Downtown* en Nueva York. En el comienzo de la secuencia, (plano 1) advertimos un detalle del mundo colorista y juguetón de Miralda, una pieza de ritual de comida, tal vez antropófaga, de un grupo escultórico en barro de unos líderes tribales del sur de África. Enseguida nos dejamos llevar por la narración de Miralda, su evocación de los *happenings* neoyorquinos de arroz coloreado y cocinado en la calle (planos 2 y 3) en planos de detalle del catálogo y su reproducción fotográfica.

Abrimos el plano a Gran Plano General (plano 4) del estudio-taller del barrio de Poblenou, en Barcelona, un vasto hangar absolutamente dispuesto para la colocación de distintas piezas de Miralda. El relato y la palabra de Miralda nos llevan a hablar de la televisión como artefacto, como mueble doméstico, como ruido. El punto de creación es el momento en el que Miralda convierte una ventana de su casa de Poblenou, que asoma a las vías del tren, en una televisión doméstica improvisada. Junto a su mujer, la restauradora Montse Guillén, nos explica el porqué de la fijación obsesiva de Muntadas por la pequeña pantalla: lo tenía siempre encendido. Al tiempo nos explica a cámara y en off, el sentido y organización artística de Muntadas a la hora de abordar sus proyectos creativos:

Los procesos son básicos en todo tipo de trabajos y esto lo sabe bien Muntadas. Las historias se van tejiendo, se van amasando, se van trabajando, y siempre hay esta parte en la que, no me gusta decirlo, pero hay que educar y enseñar para que la gente entienda que no todo es un teatro¹²⁰.

La secuencia termina, precisamente, con otro montaje paralelo: un Plano General de «Exposición/Exhibition», donde se ven proyectores de luz blanca incidiendo sobre marcos vacíos, diapositivas vacías, televisores vacíos (plano 5) y un detalle del ruido

120 *Ibíd*

en la pequeña pantalla (plano 6) esa textura de «nieve» a puntitos que hace más relevante el soporte electrónico de nuestro mueble doméstico de comunicación. Una secuencia «vintage». La televisión dentro de la televisión. El momento de lucidez subjetiva del realizador es unir esas dos imágenes, la de la pantalla con puntitos blancos con los espacios vacíos de «Exposición/Exhibición».

SECUENCIA 6. EPÍLOGO. MUNTADAS Y EL PODER.

Esta secuencia es la de más riesgo artístico de este documental de creación. Es un ejercicio de apuesta estética de experimentación visual, como el resto del relato y, al tiempo, ofrece una dimensión nueva de la obra artística de Muntadas: su filiación, más o menos confesada, al empoderamiento artístico.

La secuencia comienza con un plano subjetivo del artista desde la ventana del *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* a la ventana del jardín del edificio Sabatini, antiguo Hospital (plano 1). Es un plano nítido, casi arquitectónico. De allí pasamos al uso de ese mismo espacio expositivo (plano 2) por parte del artista, son las fotografías que acompañan a su proyecto «On Translation» y que ocupan simbólicamente el lugar de apropiación del espacio público. Estamos en la exposición «Entre/Between» del año 2011 y Muntadas exhibe obra retrospectiva y «fabrica» siempre algo artístico en contexto, «Situación 2011». En el siguiente plano le damos voz, en un plano americano, al crítico neoyorquino Richard Atkins (planos 3 y 4) que nos cuenta a cámara y en *off*, «lo que es esencial en su modo de trabajo artístico y como él realmente afecta a la vida de la gente». Mientras, avanzamos su propuesta de instalación artística que él explica al detalle y sin resquicios para la interpretación (plano 5) en una rueda de prensa al uso. Esta vez acude al *Museo Reina Sofía* con varias «intervenciones», carteles con mensajes y palabras simbólicas, colocados de forma estratégica en las entreplantas del Museo. Es la máxima representación de su discurso «Entre/between», los intersticios del arte, entre dos edificios artísticos, el ideado por Nouvell, ampliación del Museo, y el ideado por Sabatini, el antiguo hospital.

No puede haber una mayor metáfora artística que este duelo de espacios y significaciones, apoyado por el hecho accidental de que el acceso a las entreplantas y sus intervenciones estaba mediatizado por un ascensor (plano 6) que, a su vez, no tenía equivalencia entre las plantas de los dos edificios, la planta 2 de Sabatini era la 3 de Nouvelle y al contrario. Es el mayor punto de creación de Muntadas, una apuesta espacial de primer orden que retrata los olvidos artísticos, el frágil equilibrio entre la difusión y la exclusión artística, lo visible y lo invisible. Un puzzle espacial, un laberinto, muy propio de las propuestas artísticas de Muntadas. Nos atrevemos a «metaforizar» la metáfora, a interpretar creativamente lo interpretado, a criticar, desde una perspectiva estética y, al tiempo, discursiva, la crítica manifiesta de las piezas/artefactos de Muntadas. En un momento de lucidez subjetiva en el montaje, el realizador y la guionista enlazan frenéticamente varios planos, algunos casi de temporalidad subliminal (planos 8,9 y 10) como habría hecho en sus primeros vídeos experimentales Muntadas: figuras fantasmagóricas, espectadores desdibujados, siluetas siniestras, primeros planos de ojos mirando en la pantalla del televisor, el patio interior del edificio Nouvell, una cámara arrumbada en el suelo, una pieza de Beethoven sonando con fuerza estridente, la banda sonora de Stanley Kubrick y su *Odisea espacial...* y la voz en *off* resonando hasta dos veces, el Autor, el artista visionario, el Maestro empoderado, el creador de un mundo más habitable, menos traducido, más bidireccional, menos seducido por los poderes económicos, más transparente, más social:

Yo creo que los artistas no tenemos ningún PODER, el único poder que tenemos es la conexión entre nosotros, el diálogo y la discusión... Por eso los artistas buscan COMUNIDADES. La comunidad del 70 en Nueva York tenía eso, cosa que difícilmente hay ahora porque ha llegado una economía de mercado y hay unas visibilidades y los artistas se vuelven mucho más independientes (...) La gente se vuelve mucho más individualista, y esto está muy promovido por el sistema del arte y la economía del arte.¹²¹

121 *ibid*

Los últimos planos de la secuencia (planos 11 y 12) abundan en desconfiar de la negativa de Muntadas: los artistas sí tienen poder... y deben ejercerlo. Lo subraya un detalle de su intervención que alude precisamente a la relación contexto artístico y economía del capital y cerramos el relato con una de sus instalaciones artísticas más poderosas y empoderadas, «The board room», esa Sala de Juntas invisible que Muntadas visibiliza, señala y arrincona como fuente de todo nuestro malestar social.

4.3. Análisis relacional

Una vez entrevistados los cuatro agentes creativos de esta tesis doctoral (Ana G. Wonham, guionista, Miguel Rosillo, realizador, Julio López Hernández, escultor y Antonio López, artista plástico) realizamos un análisis comparativo-relacional entre las respuestas de los cuatro entrevistados buscando puntos de encuentro o confrontación entre sus opiniones y vivencias respecto a los factores de creación de un documental, la «lucidez subjetiva», como hemos subrayado en este estudio, y los «puntos de creación».

ELECCIÓN DE LOS CUATRO AGENTES CREATIVOS

Ana G. Wonham: guionista de ambos documentales analizados en esta investigación. Su trabajo se encuentra ligado a un interés externo (la dirección y audiencia de TVE), por lo que su trabajo creativo se ve inmerso dentro de un marco de trabajo más amplio y relacionado con otros intereses.

Miguel Rosillo: realizador asimismo de los documentales analizados. Al igual que en el caso de Ana G. Wonham, somete su creatividad (en este caso, visual) también a los parámetros exigidos en una televisión de carácter público, desde la cual desarrolla su creatividad en la realización de varios documentales de creación.

Julio López: escultor desligado de cualquier interés comercial. Su trabajo es conocido y reconocido a nivel internacional. Solo trabaja para aquellos que pueden permitirse su talento. Muchas de las esculturas que conviven con él en su casa taller son solo «suyas». No responde ante ningún otro marco circunstancial que el suyo propio. Es lo que podríamos llamar, a raíz de las lecturas consultadas y el marco teórico analizado, un «artista plástico».

Se contacta con él al ser el «tercer personaje» (incluso podríamos definirlo como el «tapado» del documental de Antonio López) en la dualidad Muntadas- Antonio López. Con él encontramos un foco de interés externo (al no ser protagonista de estos documentales) y al mismo tiempo interno (al estar presente de manera testimonial en el dedicado a Antonio López) que nos permite contar con él como visión del artista.

Antonio López: Maestro de las Artes Plásticas. Artista referente del movimiento «Realistas de Madrid». Junto con otros siete exponentes artísticos, María Moreno, Julio López Hernández, Esperanza Parada, Paco López, Isabel Quintanilla, Amalia Avia y Lucio Muñoz. Protagonista del documental «Los Oficios de la Cultura». *Premio Príncipe de Asturias de las Artes*, en 1985, *Premio Velázquez de Artes Plásticas*, en el 2006, y Académico de *Bellas Artes de San Fernando*. Un artista sabio, que combina la expresión pictórica con la escultórica. Trabaja obra propia y de encargo, artista internacional de reconocido prestigio, mediático. Acaba de rodar un documental, «La luz de Antonio», en la 2, de TVE, en el programa «Crónicas» sobre la obra pictórica de su mujer, María Moreno.

REALIZACIÓN DE LAS ENTREVISTAS.

En el caso de las entrevistas realizadas a Ana G. Wonham y Miguel Rosillo, se parte de un cuestionario fijo en el que se analizan los principales puntos de creación en el trabajo realizado en los documentales «Muntadas: Artista Visual»- y «Antonio López: Artes Plásticas», de la serie documental de la 2, «Los Oficios de la Cultura». En el caso de Ana G. Wonham, este cuestionario se dirige a la manera en que se escribe creativamente el guión de un documental de creación. En el caso de Miguel Rosillo, se dirige a dilucidar la elección de los planos más creativos en ambos documentales. En los dos casos, se trata de desentrañar qué ha pesado de manera decisiva en la creación de los documentales, la importancia del trabajo previo o la llamada «magia» del rodaje, concepto muy estrechamente relacionado con la «lucidez subjetiva» aludida.

En todos los casos, las entrevistas fueron realizadas en primera persona y después transcritas. Con esto tratamos de conseguir una mayor fluidez con el entrevistado, crear un ambiente de confianza, repreguntar, en todos los casos y una visión cómplice del hecho creativo. También, la posibilidad de dar luz a otras cuestiones no previstas sobre el papel.

MÉTODO COMPARATIVO

Realizamos nuestro análisis relacional de manera cuantitativa, utilizando una tabla en la que ponemos en común los conceptos discutidos durante las entrevistas, así como los conceptos que se han repetido de manera más llamativa a lo largo de las mismas.

Asimismo, establecemos una jerarquía de temas tratados y un contraste de los puntos de vista. Tenemos la reflexión individual de cuatro autores, cuatro actantes del discurso del documental. Dos en grado de autores, la guionista y el realizador, y dos en grado de protagonistas del documental de creación. Ambos participaron, con distinto grado de protagonismo, en el relato narrativo sobre el oficio de las Artes Plásticas.

CONCEPTOS

«Magia», referido a la ilusión de creación colectiva no prevista ni programada a la hora de rodar el documental. Se podría definir también como improvisación o subconsciente colectivo (Jung) o talento.

«Cómplices», utilizado tanto por Ana G. Wonham como Miguel Rosillo. Se refiere al equipo de rodaje que encuentra un apoyo creativo, una afinidad ideológica a la hora de rodar el documental. Se relaciona estrechamente con el concepto de «magia», de tal forma que sin una serie de «cómplices» esta «magia» resultaría difícil de conseguir.

«Puntos de creación», entendidos como los conceptos experienciales a los que atiende cada profesional a la hora de enfrentarse a un proceso de creación colectiva como es un documental de creación. Este concepto es biunívoco, tanto para los autores del documental como para los artistas plásticos.

«Transferencia generacional», idea que condensa la posibilidad real de pedagogía, praxis y comunicación artística entre dos artistas de distintas generaciones. Está conectada con la reflexión de la enseñanza artística y la actividad plástica y manual de los artesanos de taller.

Otros: Localizaciones, trabajo previo, comunicación, personajes, *feedback*, método, creación colectiva, mapa de personajes, presencia.

ANA G. WONHAM

	«Documental Muntadas»	«Documental Antonio López»
Trabajo Previo	Sí. Veinte años	Sí. 2 años y medio
Localizaciones	Sí	Sí
Énfasis en la vida personal	No	Sí
Decisiones previas al rodaje	Sí	No
Implicación del equipo técnico	Sí	Sí
Exterior/Interior	Exterior	Interior
Personajes secundarios	Elección impuesta por el maestro	elección impuesta por el maestro
Acepta el Rol de artista	No	Sí
<i>Feedback</i> con el artista	Negativo	Positivo

MIGUEL ROSILLO

	«Documental Muntadas»	«Documental Antonio López»
Trabajo Previo	Sí	Sí
Localizaciones	Sí	Sí
Énfasis en la vida personal	No	Sí
Decisiones previas al rodaje	Sí	Sí
Implicación del equipo técnico	Sí	Sí
Exterior/Interior	Indiferente	Indiferente
Personajes secundarios	Elección impuesta por el maestro	elección impuesta por el maestro
Acepta el Rol de artista	No	Sí
<i>Feedback</i> con el artista	Negativo	Positivo

En el caso de Julio López y Antonio López, creamos una tabla distinta para visualizar de manera de-constructiva sus opiniones con respecto al proceso creativo del artista en relación con el autor de documentales de creación.

JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

	Afirma	Niega
Pedagogía artística	X	
Sinergia creativa	X	
Magia		X
Intertextualidad con otros medios	X	
Colaboración con otros artistas	X	
Relevancia Vida personal		X
Epifania de Joyce		X
Narrativa artística	X	
Enseñanza artística		X

Conceptos utilizados por Julio López: la «esencia», la relacionamos con el concepto de «magia» de rodaje.

Hacemos la réplica del análisis en la entrevista de Antonio López. Creamos asimismo una tabla personal para visualizar de manera de-constructiva sus palabras con respecto al proceso creativo del artista en relación con el autor de documentales de creación.

ANTONIO LÓPEZ GARCÍA

	Afirma	Niega
Pedagogía artística		X
Sinergia creativa	X	
Magia	X	
Intertextualidad con otros medios	X	
Colaboración con otros artistas	X	
Relevancia Vida personal	X	
Epifania de Joyce	X	
Narrativa artística	X	
Enseñanza artística		X

Conceptos utilizados por Antonio López: el «talento», la relacionamos con el concepto de «lucidez subjetiva» de rodaje. También salieron «implicación emocional» e «intimidad», las relacionamos con los «puntos de creación» del rodaje.

CONCLUSIONES

Paradójicamente, a lo largo de las entrevistas nos encontramos con que el concepto de «lucidez subjetiva» es ampliamente afirmado en el caso de los autores del documental de creación (Ana G. Wonham y Miguel Rosillo), y uno de los artistas (Antonio López) y negado por el escultor (Julio López). Los autores del documental lo entienden como herramienta de creación, y como estado de claridad expositiva dentro de numerosas variables creativas. Para los autores del documental, es un instrumento básico para la interpretación correcta y la puesta en escena de los puntos de creación. Antonio López entiende la «lucidez subjetiva» como un momento de intimidad del rodaje, como un intercambio de sensibilidad y complicidad artística entre los autores y el protagonista, en este caso, el artista. Le concede los atributos del «talento», una virtud inherente al artista, pero también considera injusta que sea una virtud aleatoria. Antonio López expresa que cuando la cámara enfoca algo sumamente interesante, ahí pasa algo. Si se quiere, se puede llamar mágico. Es el momento de magia que esta investigación denomina «puntos de creación».

Resulta paradójica la objeción de Julio López a la existencia de esos momentos mágicos en el rodaje. En un momento preciso del diálogo con la guionista incluso inquirió quien debía de ser mágico, si el entrevistador o el entrevistado. La fórmula magistral combinaría ambas actitudes, ambos estados de escucha y lectura creativa. Julio López conecta la idea de «lucidez subjetiva» al trabajo previo, la lectura y el estudio. Simbólicamente, el escultor también acaba concluyendo que el arte no se enseña, sino que se practica.

Por ello, pese a afirmar que los documentales de creación pueden ser, en cierta forma, pedagógicos, niega posteriormente la capacidad de estas enseñanzas de materializarse sin la existencia de un trabajo artístico «artesano» o manual. Julio López afirma que la enseñanza del arte debe hacerse de manera técnica, dejando un soplo de espiritualidad teórica. Asumimos que los documentales de creación forman parte de este grueso de «espiritualidad teórica» en la que el maestro engloba al cine, la literatura, la música y demás «enseñanzas de arte».

Antonio López sí cree en el trabajo colaborativo del artista. Sabe que cualquier aproximación a su obra (como el de una película documental) tiene que ser realizada por una persona con sensibilidad, con un sentido de búsqueda artística muy parecido al suyo: tiene que haber complicidad, si no, literalmente, le da “pereza” responder a unas preguntas de cuestionario sin alma. Cuestiona la pedagogía artística “exclusiva” del documental. Y enfrenta la habilidad con el talento, estableciendo que la habilidad es una facultad menor y el talento es una facultad básica. Sin tener esa facultad, no te vale de nada la habilidad, dice el Maestro. Y si no tienes habilidad, y tienes talento, algo sale. Porque hay algo en todo esto que no se puede aprender ni enseñar.

Tanto Muntadas como Antonio López se prestan, en ambos documentales, a un ejercicio de teorización acerca de sus obras, una suerte de evaluación artística, así como de su propia persona y, por ende, de su personalidad. Por ello, se muestran dispuestos, de forma indirecta, a una revisión ficcionada de sus rasgos de personalidad, permitiendo también que la guionista del documental de creación decida cuál de estos rasgos es el más destacable (Egri) para dar rienda suelta a su tesis, hipótesis o mensaje implícito del documental de creación tomando éste como base. En el caso de Muntadas es su libertad, sentido expansivo y conceptualización teórica de su obra, una convención que él ha convenido en llamar “subjetividad crítica” y, al mismo tiempo, un extremado celo por la no-tergiversación del mensaje teórico que acarrearán sus obras e instalaciones videográficas. Cuando hablamos del documental de Antonio López, es su afán por el producto acabado, por saber determinar el momento en el que su obra artística se encuentra «entera» (Erice). Como expresa en la interrupción de la creación de una de sus esculturas, «El hombre de Albacete», está atento a ver si encuentra a algún hombre que aporte su presencia para conseguirla. Estos dos rasgos creativos, la expansión/el afán, la proyección crítica/ meticulosidad están conectados con sus distintas personalidades artísticas. Cómo la conciben y manejan estos dos creadores es el hallazgo de la escritura del documental de creación.

Podríamos concluir que la escritura del documental de Muntadas y su adaptación en imágenes fue frenética, vertiginosa, experimental y arriesgada, en un sentido imaginativo y de ensayo contracultural muy próximo al orden psicoanalítico infantil; y una visión más adulta, en tanto que racional y previsor, fue la elección creativa de la puesta en escena de la vida y obra artística Antonio López: el resultado es un documental más sosegado, reflexivo, íntimo y, en algunos momentos, filosófico.

Así pues, toca poner el visor de nuestra cámara, enfocararlo de tal manera, que cubra de manera concisa y enriquecedora tan solo uno de los detalles, de todos los posibles, de las anécdotas y características de una misma vida. Un ejercicio de síntesis narrativa que formula una hipótesis, y la contrasta a través de un método inductivo: a través de lecturas previas de su obra, tanto del orden textual como de visita a los espacios de exhibición, en este caso, las esculturas y pinturas de Antonio López en el *Museo Thyssen*, en su exposición del 2011, y las constelaciones artísticas de Muntadas en el Centro Nacional de Arte Reina Sofía en el mismo año. Y avanza en el orden empírico, a través de entrevistas con sendos artistas y conversaciones con ellos que nos lleven a avalar, afirmar, negar o contrastar nuestras hipótesis iniciales. Resultados que, en algunos casos, satisfarán a los protagonistas o les contrariarán.

Ni Muntadas ni López encuentran en estos documentales una «piedra filosofal» (Sánchez-Escalonilla) ni se enfrentan a una serie de conflictos que provocarán una evolución en sus personalidades. Es precisamente al espectador al que se le propone esta catarsis a través del conocimiento de la obra y la personalidad artística de ambos creadores. Una mimesis con la propia realidad que se realiza, en este caso, a través de la representación de un instante estático y universalizable en el tiempo:

Los personajes planos, por otro lado, no tienen por qué reducirse a arquetipos y a menudo son necesarios al escribir un guión. Protagonista o secundario, un personaje describe un arco de transformación plano cuando su personalidad apenas sufre evolución alguna. No todos los personajes experimentan cambios en su interior, y no dejan de resultar atractivos por ello (...) Los tipos

de arco plano son incapaces de dejar de ser como son. Su encanto reside con frecuencia en este inmovilismo psicológico, y al presentarse de un modo íntegro, el espectador desea conocerlos mejor (...) En ocasiones, un arco de transformación plano finaliza con una culminación de su perfil psicológico.¹²²

A este respecto no es casual que se elija a dos aprendices, Andrea Nacach y Tomás Bañuelos, como «héroes» conductores del talento creativo a la par que pedagógico de los dos artistas. De este modo, se establecen dos personajes con un arco de transformación basado en el aprendizaje (los aprendices atienden al talento de los mentores, o creadores, y cambian su modo de concebir el arte al cual nos refiramos) y, a la vez, desviamos la atención comunicativa de los maestros a los aprendices, en una especie de código inverso a la representación artística: son artistas vicarios, porque colaboran con Maestros, pero son artistas ellos al tiempo, y ejecutan obra, realizan acciones artísticas, de catalogación, custodia y análisis de obra

(Andrea Nacach) o trasladan armaduras, sueldan fragmentos y discuten materiales y medidas (Tomás Bañuelos). El documental de creación se configura como herramienta narrativa que se sirve de esos momentos de «magia» o «talento» de sus protagonistas, reinterpreta en acciones su labor artística y vuelve a codificar en obra creativa (en este caso un programa documental de la serie de TVE «Los Oficios de la Cultura») para ser descifrada de nuevo por la audiencia.

Muntadas y Antonio López, en cada uno de los documentales de creación, ofrecen un rol como artistas totalmente antagónico. Sin embargo, hay algunas coincidencias en ambas concepciones creativas y en la idea del «proceso»: si en Muntadas las obras, multidisciplinares, planetarias y múltiples, acababan por formar parte de un proyecto («On Translation», por ejemplo) de largos años de incubación artística y desarrollo conceptual, documentación, diálogos, «feed back» y autoanálisis de sus propuestas,

122 SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2014). *Estrategias de guión cinematográfico*. Madrid: Editorial Ciencias Sociales Ariel.

Antonio López nunca habla de plazos temporales de entregas de obra, muy al contrario, este artista plástico defiende que su obra está siempre inacabada, como una investigación. También Antonio López entiende de tiempos largos: su pintura de la familia Real tardó 21 años en ser expuesta en el *Palacio Real*.

Cuando ponemos el foco en las diferencias, no puede ser más opuesto el ámbito de creación de ambos artistas. Muntadas vive en la dicotomía permanente, en los intersticios del arte, Antonio López no sale de la contemplación íntima, del taller, de la calle Alcalá, de su estudio, de su casa. Si Muntadas es un artista internacional, con muestras simultáneas en varios países, piezas escultóricas que viajan y se contextualizan del lado al otro del globo, Antonio López, autor consagrado y el artista plástico vivo más cotizado de nuestro país, solo acepta encargos de esculturas monumentales que estén en relación con su indagación artística. Su más reciente apuesta escultórica, «El hombre de Albacete» es una vieja idea de un hombre que camina. Pero todavía no ha encontrado el modelo vivo y él no se lo puede inventar, esgrime.



MUNTADAS, A. (1995) On Translation Recuperada de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/premios/premio-velazquez/premiados/velazquez2009.html>



BAÑUELOS, T. (2012) Proceso de realización del «Hombre de Albacete» (Foto)

El «feedback» o lectura interpretativa de los dos artistas fue, una vez más, opuesta. Antonio López quiso «hablar» en un ambiente familiar, sosegado, cómplice, sensible e íntimo, un rincón de su taller en la calle Poniente. La materia prima de ese diálogo fue una reflexión sobre su rol como artista, aunque no pudimos verle trabajar in situ. El visionado del documental con su hija María López indicaba que el Maestro estaba complacido con el programa, aunque no lo hubiera visto, por su timidez congénita y alergia mediática. Antoni Muntadas nos ofreció dos momentos de diálogo en el intervalo frenético de su exposición múltiple, los alrededores de la estación de Atocha, un «non site», un espacio de tránsito, y en el jardín interior del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En ninguna de las dos entrevistas el diálogo fue reposado, ni cómplice. Realmente no hubo otro contenido más allá de la conceptualización teórica del autor. Este artista visual no hizo una lectura positiva de la apuesta creativa del documental. Lo entendió como un pulso interpretativo, un ejercicio frívolo y un *editing* inconsistente. Nos quedamos con las sabias palabras de Antonio López sobre ambas aproximaciones al rol del artista: «En el caso de un pintor, la persona podría desaparecer, y quedar la obra, y no pasaría nada. En el caso de un hombre como Muntadas, si desaparece él, desaparece todo. Y esa es la diferencia».

5. CONCLUSIONES

5.1. Contraste de hipótesis

A la luz del análisis relacional de los parámetros creativos de los dos trabajos de caso, los documentales de creación de Antonio López y Antoni Muntadas, así como de los contenidos y testimonios registrados en las cuatro entrevistas con los autores de este formato de comunicación y artístico, con la guionista, el realizador y con dos de los co-protagonistas de uno de los documentales, el escultor Julio López Hernández y Antonio López García, se confirma que el documental de creación sí está dotado de lucidez subjetiva como factor de creatividad, y que este concepto es un procedimiento útil y necesario para la gestación de un discurso narrativo cerrado de orden pedagógico y artístico.

A la vez, el análisis pormenorizado y detallado de varias secuencias de imágenes de ambos trabajos de caso confirman y manifiestan numerosos instantes de irrupción de «puntos de creación» en todo el proceso creativo y de producción de un documental de creación, elementos que enriquecen y ejemplifican la contemplación artística y la síntesis narrativa de este formato comunicativo.

5.2. Conclusiones generales

- Los documentales de creación son, al tiempo, un formato de comunicación y, al tiempo, un instrumento de pedagogía artística
- Los documentales de creación se sirven de varios factores de creatividad (fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, coherencia interna, grado de apertura y contexto, nitidez y lucidez subjetiva) para cerrar un relato narrativo de orden artístico.
- El principal factor de creatividad en un documental de creación es la lucidez subjetiva, entendida como la interpretación «in situ» de los puntos de creación advertidos en el rodaje y en todo el proceso de la producción de un documental de creación.

- El diálogo creativo entre el guionista y realizador es un factor multiplicador de la creatividad de los documentales.
- La autoría de los documentales de creación está sustentada en la escritura del guionista y la puesta en escena, rodaje y montaje de las secuencias del realizador.
- La escritura del documental de creación tiene un guión previo, fruto de un largo tiempo de análisis y documentación y de una verdadera incubación creativa.
- El relato audiovisual de un documental de creación es único y retrata de un modo propio la realidad y la forma de difundir el pensamiento
- El documental de creación se retroalimenta creativamente de otras disciplinas artísticas, procedimientos científicos y teorías del pensamiento: la artes visuales, las artes plásticas, la narrativa, la poesía, la escritura dramática, la dirección fílmica, la dirección escénica, la filosofía, la psicología, la antropología, el psicoanálisis y la investigación científica.
- Los documentales de creación son una forma de expresión artística que son parte de una cadena creativa de autoría e interpretación comunicativa y artística que se inicia con un autor, le sigue su obra, le sigue otro autor que le interpreta en un documental de creación, que a su vez, establece una teoría que vuelve a ser leída, contemplada e interpretada por un espectador.

6. DISCUSIÓN CIENTÍFICA

Conectar la creatividad y el género documental es una aproximación teórica novedosa y los límites metodológicos y de análisis son imprecisos. Hay un cierto consenso en el valor cultural y artístico de los documentales, pero en esta praxis artística no hay una verdadera sistematización científica respecto a formatos y contenidos, convenciones de género y taxonomías.

Los autores de los documentales pueden ser artistas, antropólogos, historiadores, realizadores y guionistas de televisión, cineastas y escritores literarios. Y esta multidisciplinariedad y origen diverso de las fuentes de inspiración de este formato de comunicación exige un análisis comparativo del palpito intelectual, tanto psicológico como filosófico, de los nuevos derroteros de la creatividad y, al tiempo, de las últimas teorías y tendencias en la práctica cinematográfica documental.

6.1 Análisis crítico

Saturnino de la Torre, catedrático de Didáctica de la Universidad de Barcelona, tuvo un encuentro teórico y académico con Robert Sternberg que se publicó en un libro, «Creatividad aplicada», en el año 2003. En un formato de diálogo, ambos autores reflexionaron sobre la validación del concepto de la creatividad:

La persona creativa es aquella que se arriesga, que se compromete, que decide buscar ideas, formas y propuestas nuevas; en cierto modo desafía a la muchedumbre, a lo establecido. Es por ello que digo que es una decisión, porque no todos se arriesgan a transgredir lo que está establecido en el campo de conocimiento o de la vida. No estoy hablando de ser extravagante sino de tomar decisiones razonablemente justificadas.¹²³

Este intercambio teórico y discusión abierta sobre las distintas capas de creatividad o las diversas formas de entender esta actitud intelectual, artística y psicológica, proporcionó una primera tipología sobre el «ser creativo»:

123 TORRE, S. y VIOLANT V. (2003) *Creatividad aplicada*. Barcelona. PPU/ Autores

Yo propongo ocho tipos o caras, ocho formas diferentes de ser creativo. La réplica. Sería el nivel de decisión más elemental, por cuanto se reduce a replicar una obra, idea o proyecto. Digo que replica, no que copia ni repite. En estos no hay riesgo significativo. La redefinición o replanteamiento del problema, proyecto o idea. Requiere mayor originalidad y decisión que la réplica, atreviéndose a reformular cuestiones o ideas que no satisfacen. Incrementación progresiva comporta una aportación apreciada, con la ventaja de que no representa una amenaza a lo ya conseguido. Un ejemplo de este tipo son las mejoras que se realizan a creaciones o inventos. Un automóvil lleva cientos de pequeñas mejoras incrementativas. Incremento de muchos pasos representa un salto importante requiriendo una preparación que no todos tienen. Son ideas compatibles con otras aunque pueden llegar a representar incomodidad o amenaza por cuanto van más allá de lo conocido. Redirección de ideas en otro sentido distinto al usual o conocido. Este tipo de creatividad desafía a la población o comunidad. Es comprar a la baja y vender al alza. Por ello afirmo que genera oposición e implica desafíos. Redirección del pasado, cuando a partir de determinadas ideas potentes, como las de Freud, Marx, Picasso, Einstein, etc... se encuentran nuevos sentidos, interpretaciones o aplicaciones a las mismas. Reiniciación, es un nivel que aporta ideas muy nuevas, fruto de sumamente creativas. En el diccionario de personalidades está lleno de personas que alcanzaron un alto grado de creatividad, porque también se arriesgaron mucho. Síntesis, es la manifestación más alta de la creatividad. Se da sentido integrador a ideas vistas como incompatibles. Existe una estrecha relación entre persona y cultura mediada por las variaciones culturales ¹²⁴

Ocho estadios, ocho niveles de instalarse en la creatividad. Significativo resulta el último peldaño en esta escalera progresiva de actitudes y comportamientos favorables al hecho creativo: la síntesis, «manifestación más alta de la creatividad», es la materia prima, sin ninguna duda, del género documental de creación. Esa «integración a ideas vistas como incompatibles» es un logro de la escritura y realización

124 *Ibíd*

documentales y, aún más, es parte de su esencia narrativa. El documental de creación articula nuevos contenidos, nuevos sentidos, nuevos conceptos, a través del cruce de sensibilidades artísticas, emociones entre los personajes y, sobre todo, de la «réplica» y «redefinición de una idea» que suponen la representación de un hecho o práctica artística.

La «incrementación progresiva» y «de muchos pasos» es tarea, habitualmente, del guionista. Es lo que viene a llamarse el ritmo del relato audiovisual. En un documental de creación es vital para la interpretación consiguiente, para el logro de empatía e identificación narrativa del espectador.

Las dos rutas de «redirección», tanto de ideas como del pasado, entroncan con la puesta en escena, la realización del rodaje y, sobre todo, la eficiencia del montaje final. Estos estadios de la creatividad están estrechamente ligados a la creación de subtexto: cuando hay varias capas de conocimiento superpuestas en el documental de creación, algunas contradictorias entre sí, al espectador no le queda más remedio que aceptar que su visión de la vida, de la historia, de la psicología humana, deben sufrir una alteración. El verdadero propósito del documental de creación es, precisamente, transformar la vida de la gente, al igual que Muntadas hace un guiño de transformación social con una intervención de cartelería en un espacio público o Antonio López nos deja meditando sobre la fugacidad de la belleza con su magnífica escultura del ideal femenino en «La mujer de Coslada».

El documental de creación pasaría así a convertirse en una herramienta de «reiniciación», entendido como un proceso de creación de nuevas ideas.

No son muchas las incursiones en el campo de investigación del documental de creación que apliquen todas estas conceptualizaciones teóricas. Una excepción es el exhaustivo trabajo de Isabel María López Campos, doctora en Bellas Artes, que inició el camino de la recuperación académica de este formato narrativo con su tesis, leída en el año 2003: «La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (*The Passing*), Alan Berliner (*Nobody's business*) y Agnes Varda (*Les glaneurs et la glaneuse*)»

Su tesis incluía tres documentales de creación rodadas por la autora, tres ejemplos de caso creados en paralelo a la investigación y análisis de obra de tres artistas: los cineastas Alain Berliner, director del delicioso largometraje «Ma Vie en rose», y Agnes Varda, precursora de la «nouvelle vague», y del videoartista Bill Viola. Un referente teórico y académico muy válido para incluirlo en esta discusión científica sobre el formato narrativo del documental de creación.

Las conclusiones de Isabel María López Campos en su tesis son un camino de reflexión sobre la creatividad aplicada que la autora de esta investigación comparte, exhibe y compromete:

El discurso se amplía sobre la obra de los artistas cuando se les conoce, se los audiové y se les muestra, en definitiva, componiendo un retrato que es producto de sus procesos creativos, pues sus inquietudes creativas están modeladas por la forma de ser de cada uno, lo que nos lleva a considerar que un artista crece en relación al desarrollo de su persona.

En efecto, el «transcurrir» del rodaje de un documental, ese «experimentar» que se transmite a través de secuencias y diálogos, es todo un acto de síntesis, es decir, de esquematización de lo filmado, y, a la vez, es un regalo, un instante mágico de reconstrucción de realidad.

Considero fundamental el estudio de los artistas y sus obras desde la mirada de otro artista, y en mi caso me he acercado ellos para analizar con su mismo lenguaje los problemas que les preocupan. Mi análisis no es meramente textual, acompañado de una serie de lecturas como herramienta para ese análisis, sino que mi propia producción, los documentales, son una forma ensayística también.

La escritura y realización de un documental de creación es un trabajo de investigación fruto de una mirada y contemplación artísticas. La formación de los autores de ambos documentales reflejados en esta tesis es una simbiosis de estudios de licenciatura, Ciencias de la Información, rama Comunicación Audiovisual y Auditiva,

Curso de Realización del Instituto de Radio y Televisión, de RTVE, curso de Escritura Creativa de la «Escuela de Letras» y distintos talleres de interpretación y dramaturgia desarrollados con María Ruiz, Fermín Cabal y Jose Sanchis Sinisterra. Es decir, estudios de comunicación, lenguaje cinematográfico, narrativo y dramático. Todos buenos mimbres para una apuesta artística sobre artistas.

Hacer, crear, componer un audiovisual es modelar o esculpir el tiempo, como he desarrollado en el capítulo Líneas de tiempos. Desde que comenzó el desarrollo del audiovisual a través del vídeo, ha habido muchos escritos que lo determinaban como un arte ligado al tiempo, donde las imágenes y los sonidos se encuentran supeditados. Bill Viola se define como “artista del tiempo”, siendo el tiempo “el lugar” donde crea sus obras. Para Viola, el tiempo también es un ciclo donde presente, pasado y futuro se van conjugando al unísono; para Berliner, el tiempo es memoria, pasado; y en Varda, el tiempo es un presente continuo donde conjuga su memoria y proyecta un futuro.

Otra coincidencia fabulosa en el análisis de ambas investigaciones es ese «esculpir el tiempo» (Tarkovski) tan productivo de los documentales para, precisamente, hablar del tiempo como sustancia artística. Víctor Erice nos lo mostró, desnudo: el tiempo de la pintura no es el mismo que el del cine. Siguiendo con los paralelismos de Isabel María López Campos, el tiempo puede ser, según los actos y obras creativas, un lugar, un ciclo, una memoria, un síntoma del pasado o un presente continuo. Se podría añadir, gracias a los resultados obtenidos en esta tesis, que el tiempo además es vértigo, interpelación, diálogo crítico, hechizo y síntoma de fugacidad.

De las cosas que considero más interesantes en el documental es poder capturar esos momentos de improvisación. Son momentos irrepetibles que parten del espectador. El cine permite expresar algo imposible en la realidad, pero de un modo realista. Con esto, Deleuze desarrolla su tesis sobre los cristales del tiempo y utiliza el flash-back como recurso para conseguir retroceder a ese pasado, lo que él llama cristales del tiempo.

Esta es la conclusión más próxima a nuestro análisis del formato del documental de creación. Esos «momentos de improvisación» a los que alude Isabel María López Campos son un latido de los «puntos de creación», los momentos de desvelamiento de nuevos contenidos, nuevas ideas, consensadas en nuestro documental. Ese juego de «cristales del tiempo» o de espejos, capas de realidad trenzadas con su representación, es la materia prima de nuestro discurso narrativo. El rodaje «congela» lo irrepetible y los autores de la película documental lo traemos al presente. Es un pirueta sin red, pero mágica.

En todo el devenir de la práctica documental, se han realizado múltiples reflexiones teóricas. En el cine documental latinoamericano, por citar un ejemplo, se ha evolucionado de una praxis contracultural y de denuncia histórica, a registros más subjetivos:

A partir de la década de los 90, surge un documental con fuertes marcas de reflexividad, que evidencia en la pantalla la subjetividad del discurso que construye, para hablar desde la experiencia filmada – o montada – de los temas más variados. Los estilos se mezclan en una narrativa donde el punto de vista, como mediación, hace que el documental se vislumbre más como un modo de representación y menos como un discurso sobre el mundo histórico. Las relaciones autor - representación de lo real – espectador, se modifican.¹²⁵

Los contenidos sociales y políticos seguían fluyendo pero ya no de una forma testimonial y directa, porque se reconocía que el público estaba cansado de la repetición de una escritura, donde las temáticas apenas se variaban. Las experimentaciones de lenguaje iniciaban así un recorrido entre el estilo y el eje dramático, en una línea que usa la realidad como pretexto para construir, a partir de ella, relatos cinematográficos.

125 VALENZUELA, V. (2007) *Giro subjetivo en el documental latinoamericano: de la cámara- puño al sujeto cámara*. Chile. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>

Algunas experiencias en este sentido son lo que Jean Claude Bernardet denominó «documentales de búsqueda», filmes donde las investigaciones se hacen filmando, y no antes de comenzar a filmar, como es la convención. Es decir, que lo que se registra es el propio proceso de investigación, resaltando la obra como mediación. El proyecto documental así tiene un objetivo determinado pero incierto: «Los cineastas no saben si ese objetivo será alcanzado o no, y tampoco saben de qué forma será alcanzado. Por este motivo, la filmación tiende a transformarse en la documentación del proceso»¹²⁶.

Carmen Guarini reflexiona sobre el «encuentro» como dispositivo filmico en las producciones intimistas y personalizadas por el autor de las películas documentales de Cine Ojo durante los años noventa:

Tanto la voz como la propia imagen del autor aparecen como indicadores no sólo de la conciencia de otros modos posibles de intervención en la realidad, sino de la manera en que ella es el resultado de encuentros entre el que filma y lo que se filma¹²⁷.

La irrupción de lo personal es una nueva forma de contar las historias, un modo de intervención en la realidad y, precisamente, en la visibilización del registro de esa realidad. Es como una tendencia a nivel planetario, se comienza a valorar la producción de significado simbólico subjetivo. Esa moda de relato audiovisual canalizado por los documentales de creación multiplica los sistemas de significación y representación en el ámbito de la cultura. El documental, así, pasa a ser de transmisor de contenidos a ser contenido mismo, según Stuart Hall, en un proceso de pérdida de identidad fija, esencial o permanente del propio individuo:

126 BERNARDET, J. C. (2005). «Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro» In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). O Cinema do Real.

127 GUARINI, C., CÉSPEDES, M. (2007) *Cine Ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real*. BORDERSEN, D. y RUSSO, E (Comp.) Buenos Aires: BACIFI- ED. Gráficas Especiales.

La identidad se torna una 'celebración móvil: formada y transformada continuamente en relación a las formas por las cuales somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean ¹²⁸.

Este sujeto, caracterizado por su fragmentación, asume identidades múltiples, en ocasiones contradictorias y vulnerables. El individuo posmoderno no se unifica alrededor de un «yo» coherente y, en definitiva, lo que será determinante para generar un sentimiento de identidad unificada a lo largo del tiempo, es la percepción subjetiva de la propia historia personal. Esta es la razón por la que el sujeto contemporáneo, frente a los pulsos de las ideologías maniqueístas y de los discursos establecidos, retoma la narrativa subjetiva del pasado y se interesa por los discursos de la memoria. El sujeto fragmentado, valoriza la «experiencia» como la forma más legítima de producir discursos.

La subjetivación en el documental es un mandato, y, el modo de articularlo es mediante el resurgimiento del autor, pero ahora desde un nuevo lugar. Este se desplaza hacia el centro del relato, para elaborar un discurso desde la experiencia testimonial; experiencia que acontece en una doble vertiente tanto en relación a sus vivencias en el mundo histórico como en relación al proceso de realización del filme.

Sin embargo, esta representación documental que enfatiza la «experiencia» no se presenta para el espectador como se venía articulando que en los filmes de ficción. En la ficción narrativa, la «experiencia» permanece dentro del conjunto de las reconstrucciones. En el caso del documental, asistimos al registro de un proceso que viene acompañado de una ruptura reflexiva de lo inmediato de las percepciones. Para el cineasta Jean-Louis Comolli: «La amalgama entre documental y ficción, donde los hechos son recibidos como relatos y los relatos como hechos, exige de la producción documental nuevas pruebas de autenticidad»

128 HALL, S. (2006). *A identidade Cultural na pós-modernidade*.

El espectador, ante un documental de creación que explora y revela los hallazgos de una experiencia vivida de los autores, se «extraña», al modo brechtiano: en estos documentales se permite y se fomenta al espectador la visualización del propio acto de la enunciación.

El autor como personaje circula entre el documental y la ficción. La «mise-en-scène» como dispositivo lleva a una especie de espectacularización de lo cotidiano. Sin embargo, a partir del momento en que se evidencia la cámara, el autor y la representación en sí, los artificios de esta puesta en escena son desenmascarados. ¿Estamos aquí, entonces, frente a un discurso del mundo histórico subjetivo o frente a la evidencia de que toda representación está inevitablemente permeada por la interpretación de su autor? ¹²⁹

Un «experienciar» que, una vez más, queda sintetizado en una escritura del documental. Ese, y no otro, es el hallazgo de este formato narrativo.

6.2. Aportación

Los documentales de creación no tienen el reconocimiento artístico ni la difusión mediática adecuada, son escasos los circuitos alternativos de visibilidad al margen de los mass media y necesitan un análisis exhaustivo de la comunidad educativa y el foco de la excelencia investigadora en la Universidad.

Esta tesis es un primer paso para el análisis de los factores de creación y para establecer futuros estándares artísticos. En ese sentido, la iniciativa de Televisión Española con la emisión de estos documentales en varias series, como «Los Oficios de la Cultura» o, más recientemente, «Imprescindibles» es una tarea ingente de producción ejecutiva, dirección y planificación de emisión en horarios y parrillas sobresaturadas de programas de entretenimiento, informativos y deportivos. En concreto, la labor de Samuel Martín Mateos en la 2 desde hace ya largos años ha sido un motor de creatividad para los autores de la casa. Que siga fluyendo.

129 VALENZUELA, V. *Op cit.*

6.3 Futuras líneas de investigación

El documental de creación es un formato comunicativo relativamente poco investigado. Existe un Máster de realización y producción de documentales de creación en la *Universidad Pompeu Fabra* de Barcelona, un *Máster de Documental en la Universidad Juan Carlos I* de Madrid, un *Curso de Antropología audiovisual, teoría práctica del cine Etnográfico*, realizado por Javier expósito en la *Universidad Complutense* de Madrid, *Master en Teoría y práctica documental creativo*, *Universidad Autónoma* de Barcelona y distintos cursos y seminarios sobre esta praxis artística en Murcia, Salamanca, Valladolid, Zaragoza, Valencia...

Existen parámetros y nuevas líneas de investigación abiertas. La relación de las incógnitas sobre este formato narrativo es la siguiente:

- Una analítica comparada de todas las producciones de documental de creación en España, tanto las de difusión pública en medios de comunicación de masas como en festivales, circuitos alternativos, comunidades virtuales, espacios en red, blogs y proyecciones en comunidades y espacios artísticos.
- Un análisis económico y de rentabilidad del valor y el precio del formato documental de creación en España, la inversión pública de Administraciones culturales, académicas y pedagógicas. Fuentes de inversión y canalización de subvenciones y ayudas.
- Un análisis de impacto mediático y social de la emisión convencional del documental de creación en España. Análisis de audiencias.
- Una evaluación creativa de los contenidos artísticos del formato, una sistematización de los patrones de escritura documental y de puesta en escena

- Un análisis y estudio pormenorizado de la inclusión del documental de creación en los contenidos académicos universitarios, principalmente en las facultades de Comunicación Audiovisual, Bellas Artes y Periodismo
- Un análisis del interés y promoción del formato documental de creación en las parrillas de emisión de todos los canales de televisión en España, tanto de titularidad pública como privada, de ámbito local, autonómicos y nacional
- Un análisis de autores y contenidos del formato documental de creación, que englobe temática narrativa, artística, poética, dramatúrgica, filosófica, psicológica, antropológica, sociológica y medioambiental
- Un análisis comparado de la situación del documental de creación en los *Mass Media* de los países europeos de nuestro entorno, en especial los que promocionan y difunden contenidos narrativos de participación ciudadana y servicio público, como el Reino Unido (*BBC*), Francia (*Antenne 2*), Italia (*Rai 2*) y Alemania (*ZDF*)

7. APORTACIONES

7.1. Génesis de la investigación

La producción, difusión y emisión de documentales de creación en nuestro país ha estado vinculado sin remedio a *Televisión Española*. Un canal de tradición cultural y participación ciudadana, como televisión generalista y de servicio público, no puede dejar de lado la creación, es un mandato cultural. Un momento significativo de ese apoyo sin fisuras es del nacimiento del *Canal Cultura*, *Cultural.es* el 24 de febrero del 2009. Entre sus mandamientos, la puesta en valor de la creatividad:

Cultural.es se convierte en una ventana para difundir la cultura española. Su finalidad pasa por estimular la creatividad de los espectadores, asegurar una visión diversa y plural, contribuir al conocimiento de una comunidad activa de creadores, sabios y científicos y, sobre todo, aportar elementos que ayuden a educar y, además, a incentivar el consumo cultural ¹³⁰

El logotipo del «Canal Cultura» de TVE evolucionó a una nueva identidad corporativa: *cultural.es*, una suerte de guiño a los, entonces, ávidos consumidores virtuales de la red, y, a la vez, un juego con el genérico «culturales». El color elegido, el malva con degradados, era el mismo que el canal monotemático «Clan», de entretenimiento infantil. Una línea blanca, erótica y curvilínea, marcaba la diferencia: una huella de la cultura a través de un trazo plástico. Muy básico.



NIELSEN, I. y LANDA, A (2015). Shutterstock. (Foto) Recuperado de <http://carlisle.sageislanddev.com/cmonroe/welcome-2/>

130 CULTURAL.ES (2010): [Mensaje en un blog] Recuperado de <http://www.rtve.es/television/canal-cultural/>

Se ponía en marcha una apuesta en toda regla por la creación de contenidos y formatos auspiciado por una parrilla de programación independiente de los canales convencionales (TVE 1, la 2, 24 horas, Teledeporte...) y con su propio cronograma de emisión: una emisión en pruebas a partir de abril del 2009 para seguir a pleno rendimiento, tras el apagón analógico, en abril de 2010 en canal propio. Apenas unos días después del experimento, la crisis económica se llevaba por delante un proyecto bienintencionado pero desprovisto de fondos presupuestarios. En el artículo «Cultural.es ha muerto. ¡Viva la 2», del blog *Desequilibrios*, se subrayaba el fiasco: «Cultural.es nació con la vocación de ser un canal temático de TVE dedicado a la cultura. Pero la crisis abortó este proyecto que pasó a quedar englobado en la programación de la 2».

En este contexto de marejada de la producción ejecutiva, se estrena el 20 de agosto de 2010 una serie documental, «Los Oficios de la Cultura», un contenedor de documentales en torno a la creación, tanto de obra artística, como literaria, expositiva, música culta, ópera, teatro, danza, cinematografía, diseño artístico, diseño de vestuario... El eje de guión era siempre el mismo: desgranar la madeja del acto creativo a través del diálogo de un Maestro con un aprendiz. Se ruedan, editan y emiten con este filtro 96 documentales a lo largo de cuatro años y medio de emisión. El primero de estos documentales de creación, la auténtica avanzadilla, es el titulado «Arqueología: José María Galán». En la propia web de Televisión Española se insinuaba en la sinopsis el atrevimiento narrativo de este juego con el espectador:

Encontrar y descifrar los misterios escondidos bajo las arenas del desierto o recuperar los pensamientos que alguien dejó grabados son algunas de las tareas de la restauración y la excavación. Viajamos hasta Luxor, lugar en el que el egiptólogo José María Galán y su equipo siguen realizando descubrimientos fascinantes¹³¹

131 GALAN, JM (Director). (2015). En busca de Djehuty: entre momias, tumbas y jeroglíficos [vídeo online]. Madrid: Televisión Española, la 2. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-busca-djehuty-entre-momias-tumbas-jeroglificos/3300279/>



GALÁN, J.M. (2013). Imagen del sarcófago hallado en Luxor por el equipo del CSIC. Recuperado de <http://www.abc.es/cultura/20130130/abci-proyecto-djehuty-descubren-sarcofago-201301301735.html>

Una momia encerrada en su tumba, un resto arqueológico cifrado. Un enigma, un trozo de madera (o de yeso tiznado, podría ser también) oculta y encierra un descubrimiento, un tesoro escondido, un pensamiento de la cultura egipcia. «Los Oficios de la Cultura: Egiptología, José María Galán» era un reclamo de primer orden, un trabajo científico con hallazgos artísticos.

Lo interesante del reclamo de cualquier documental de creación es ese Alguien a quien el documental quiere retratar, investigar, volver a la vida, en este caso, desde su canto en el mundo egipcio. Esa subjetividad innata en todos los documentales de creación. Como nos recuerda Francisco J. Coll Espinosa en su trabajo de investigación “El desarrollo de la subjetividad desde la creatividad y arte-terapia”, es fundamental recordar los pensamientos acerca del acto creativo de Kant:

El arte, la creatividad, es la comprensión y el alivio del sentimiento personal de Vulnerabilidad que increíblemente acompaña al reconocimiento de la realidad personal, eso en donde vivimos. No implica solamente un sentimiento de la armonía interna, sino el interjuego libre y sin estorbos de la imaginación y el entendimiento.¹³²

132 COLL ESPINOSA, J. (2004). El desarrollo de la subjetividad desde la creatividad y arte-terapia (nº 28, pp 41-54). Revista de intervención socioeducativa

Escribir y rodar un documental de creación es un acto de «experienciar», un término acuñado por Winnicott y perfectamente aplicable a esas 96 píldoras del acto creativo de la serie de TVE «Los Oficios de la Cultura»: «Lo satisfactorio del vivir y de la creatividad es la satisfacción del Experienciar, es decir, el espacio psíquico de tensión que une los mundos interno y externo».

Este óleo es la evocación de la creatividad, del ensueño, de una mujer desnuda en



PEREGRINA, E. (2010). Extraída de los cuadernos publicados en la Colección Jizo de Literatura y Artes. Recuperado de <http://franciscoacuyo.blogspot.com.es/2010/10/zeitgeist-o-el-espiritu-del-tiempo-i.html>

preginación. La composición, en este díptico sobrecogedor, enlaza una vivienda moderna, amplia, semivacía, con un cuadro de un rincón rural, una casa de pueblo, una ventana con postigos, una insinuación de un camino, unas piedras en primer término. No vemos los ojos de la mujer, tapadas en una cabellera imponente. Pero, algo nos dice, que contempla el cuadro, el pueblo, su pueblo.

Estos documentales de creación refieren también al pensamiento de Adorno y su paradoja subjetiva del arte:

Esta particular relación de la obra con la subjetividad explica por qué la obra será enigmática para el mismo artista. Es lo que Adorno llamará «paradoja subjetiva del arte»: producir lo ciego (la expresión), partiendo de la reflexión (la forma), no racionalizar lo ciego sino producirlo estéticamente, «hacer cosas de lo que no sabemos lo que son» (...) Podemos anticipar así, desde el problema de la relación entre arte y subjetividad, que la caracterización enigmática de la obra para Adorno no es únicamente del lado de la recepción o interpretación de la obra sino también del lado de la misma creación y desde el mismo proceso subjetivo de la elaboración de la obra de arte¹³³.

133 ADORNO, W. (1982). *El pensamiento de Th. W. Adorno: Balance y perspectivas*. (pp 181-183). Palma: UIB, 2007.

La recepción y la interpretación de la obra de arte son un eje paradigmático, una suerte de obsesión artística de Antoni Muntadas. Este artista visual y, antaño, pionero de prácticas vídeo artísticas, sorprendió al «establishment» de la exhibición artística de todo el planeta colocando instalaciones con artefactos televisivos en los grandes espacios museísticos. Era el debate entre la haute culture (cultura de élite) y la cultura de masas.

El primer trabajo de investigación, campo de estudio sobre los documentales de creación será, precisamente, un capítulo de la serie «Los Oficios de la Cultura», que pretende desentrañar las claves de la producción artística de Muntadas y su rol como artista.

El documental de creación «Muntadas: artista visual» se gesta veintiocho años antes de ser rodado. La guionista tiene el privilegio de conocer al artista y la intensidad creadora de su obra en un Seminario de la UIMP, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, «Artes de la luz: fotografía, cine y vídeo», que coordina el director de cine Luis Revenga en agosto de 1984. Los participantes de este encuentro entre creadores asisten a un Taller pionero donde se colocan los primeros cimientos del arte electrónico y su interrelación con otras artes deudoras de la luz. Néstor Almendros, director de fotografía recién galardonado con el Oscar a su trabajo artístico en «Días de Cielo», de Terrence Mallick, obsequia a los estudiantes con su sensibilidad y magisterio cinematográfico. Y con sus palabras: «Los primeros cineastas se inspiran en los grandes pintores que utilizan la luz, mucho antes de que los efectos luminotécnicos se introduzcan en el cine»¹³⁴

Cuando Néstor Almendros habla de los Maestros de la luz, dialoga con los artistas plásticos, pintores como Vermeer, Le Tour, Rembrandt, Caravaggio, Manet o Gauguin. Reconocimiento expreso de la influencia pictórica en su fotografía fílmica, lo subra-

134 GIJON, V. (29 de agosto de 1984). El cineasta Néstor Almendros afirma en Santander que un rostro fotogénico ha de tener esqueleto. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1984/08/29/cultura/462578414_850215.html



VERMEER, J. (1663). La tasadora de perlas. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Johannes_Vermeer#/media/File:Woman_Holding_a_Balance_%28Vermeer%29.jpg

ya también el director de la nouvelle vague francesa François Truffaut, en el Prólogo del libro de Néstor Almendros «Días de una cámara» (1982, Editorial Seix Barral, Barcelona): «Néstor Almendros es consciente de ejercer un arte al tiempo que practica un oficio».¹³⁵

Una mujer encinta se acerca a la ventana con una balanza en la mano. Está tasando perlas con una delicadeza de futura madre. La luz que entra por la ventana la ilumina con un fulgor suave, preciso. El artista plástico, Vermeer de Delft, nos enseña la belleza de un instante, nos hechiza con la armonía de un rayo, con el instante detenido, y brillante, de un acto mundano de una mujer a punto de dar a luz. Como el artista.

Antoni Muntadas, *Premio Nacional de Artes Plásticas* en el año 2005 y *Premio Velázquez* en el 2009, es un visionario en el descubrimiento y la creación del arte electrónico. Veinte años antes de su reconocimiento como artista visual, define el vídeo como medio entre el arte y la comunicación.

El vídeo, considerado como uno de los sistemas de comunicación-representación es un medio idóneo para situarse entre el arte, como discurso minoritario, y los *mass media* como discurso masivo (...) El modo en que cada individuo artista perciba la realidad, la exploración de nuevas formas narrativas, los aportes de las ciencias sociales y de los lenguajes de signos, la aparición de nuevas tecnologías, la mayor conciencia de la audiencia y la influencia de la televisión".¹³⁶

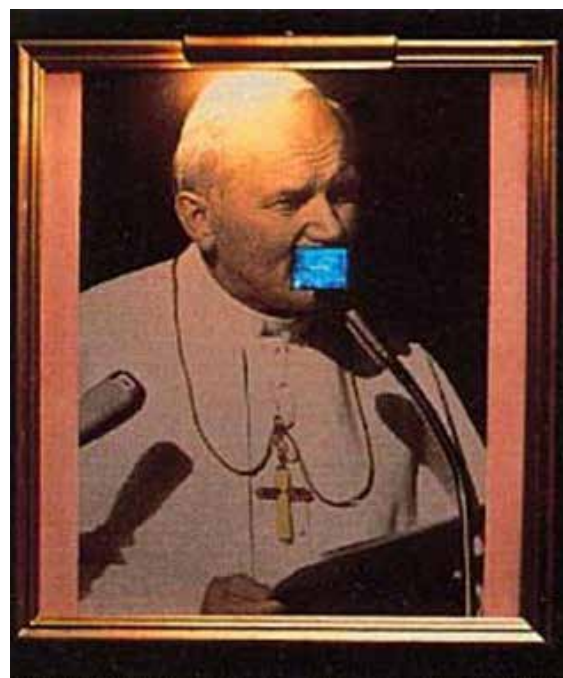
¹³⁵ ALMENDROS, N. (1982). Días de una cámara. Prólogo de François Truffaut. Barcelona: Editorial Seix Barral

¹³⁶ GIJON, V. (31 de agosto de 1984). El vídeo, definido como medio entre el arte y la comunicación en la UIMP. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1984/08/31/cultura/462751207_850215.html

La producción artística de Antoni Muntadas desde entonces ha sido apabullante, desbordante y múltiple. Afronta cada proyecto de una manera interdisciplinar, con algo que comienza a partir de una idea, que crea un proceso de trabajo, tiene diversas fases y necesita un tiempo. Sin saber a ciencia cierta cuál será el dispositivo artístico que mejor convenga a la representación artística, bien en soporte fotográfico, videográfico, instalación, libro, grandes carteles, libros de debate y comunicación, talleres de artistas en residencia universitarias o una gran exposición compilativa pero no reductiva de su trabajo. Su obra artística tiene que ver con descifrar qué es lo que miramos y lo que eso representa.

El documental de la serie «Los Oficios de la Cultura» tiene un eje de guión meridiano: la transferencia generacional, el conocimiento artístico de un Maestro y el diálogo con su pupilo, alumno o joven colaborador. Antoni Muntadas inaugura una macro-exposición de constelaciones artísticas en el Centro de Arte Reina Sofía, a principios del año 2011. Estos ejes temáticos intentan acotar su ingente producción artística: el paisaje de los media («Emisión/Recepción»), las esferas de poder («The Board Room»), la construcción del miedo («On Translation: Fear/Miedo»), los espacios del espectáculo («Stadium XXV»), los territorios de lo público («Situación»), el archivo («The File Room»), ámbitos de economía de mercado («Mesa de negociación») y sistemas del arte («Exhibition»). La guionista propone un trabajo de creación sobre un artista visual a pleno pulmón, consistente, crítico, híbrido y enzimático. Un trabajo de investigación minucioso alrededor de su obra y su análisis fiero y frío de los media frente a la mirada de su joven colaboradora en su taller del barrio del Born en Barcelona, la artista Andrea Nacach.

Juan Pablo II no puede hablar, tiene un monitor incrustado en la boca. Muntadas deja que otros lo hagan por él: es la verborrea mediática la que insunfla la espiritualidad en la cara del Sumo Pontífice. La fotografía nos enseña que está en un púlpito, pero no religioso, sino mediático.



MUNTADAS, A. (1994). Chicago Cultural Center. The file room: detalle de Juan Pablo II y su discurso mediático. Recuperado de <http://www.ocio.net/estilo-de-vida/arte/obra-de-antoni-muntadas-the-board-room/>

La apuesta agresiva y directa de este artista visual hace que su instalación, «The Board Room», junto a otros 12 grandes personajes de la historia y de los *mass media* silenciados por los televisores de dentro.

Antoni Muntadas acepta el envite. Desde la vorágine expositiva en el *Centro de Arte Reina Sofía*, a medio camino entre dos espacios tan antagónicos como el edificio clásico de Sabatini y el vanguardista de Nouvel, articula una apuesta comprometida. La audiencia debe validar su trabajo en una visita museística donde el tránsito entre los espacios y las obras es como un laberinto, un caos circulatorio. Arte en las entreplantas y un ascensor que no marca un orden numérico real, sino simulado. El artista visual explica a los medios impresos su rol como artista:

Todo lo que hago tiene que ver con la vida cotidiana «en directo» y a través de los media. Mis proyectos reflejan elementos que la mayoría de las veces no provienen del arte, sino de la cotidianidad (...) Mi papel es el de situarme bajo una subjetividad crítica. Ese es el lugar donde se posiciona mi trabajo. Parto del arte como conocimiento pero ampliando su contexto.¹³⁷



MUNTADAS, A. (2007). Espacio Fundación Telefónica y Centro Cultural de España en Buenos Aires. Recuperado de <http://valentinroma.org/?p=1663>

Método+ Análisis. Un interés inclusivo, no exclusivo. Un eslogan hecho materia de síntesis de su creación artística: «Atención: la percepción implica el compromiso».¹³⁸

El eslogan alude a una intervención artística de Muntadas en el espacio público, más concretamente, en las calles de Buenos Aires. El artista ha elegido con mimo la tipografía y el color de fondo

¹³⁷ ESPEJO, B. (18 de noviembre de 2011). Antoni Muntadas "Es el momento de creer en el arte, de que la gente se lo apropie". *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Antoni-Muntadas/30081>

¹³⁸ ORZES, A. (2014). *La Bienal de Venecia y sus ciudades* (vol. 24, pp 201-220). Venecia: Anales de Historia del Arte

del cartel: letras blancas sobre fondo rojo, un tono rojo sangre. A medias entre señal de tráfico y advertencia de la policía, este eslogan advierte, con letras mayúsculas, la necesidad de zarandear al espectador pasivo. En las obras dramáticas, cuando escribes un texto en mayúsculas, estás gritando.

Se buscan espectadores críticos, alertas y sensibles a lo que ven. Lo apuntamos en nuestro cuaderno de notas. Y seguimos, fielmente, el mandato.

El segundo trabajo de investigación, campo de estudio sobre los documentales de creación será, también, un capítulo de la serie «Los Oficios de la Cultura». En las antípodas de Muntadas, exploramos el mundo íntimo de la producción artística de Antonio López y, asimismo, su rol como artista.

El documental de creación «Antonio López: artista plástico» nace un verano tórrido en una fundición artística de Arganda del Rey, Madrid. Verano de 2010. Se emite en la 2, de Televisión Española, tres años y medio después. Todo este tiempo de investigación está parcelado entre sus proyectos inmediatos, «La mujer de Coslada» y «El Hombre de Albacete», grandes piezas que no son obra acabada, en distintas fases de producción artística.

Esta impactante fotografía de «La Mujer de Coslada», con la cabeza silueteada en esas nubes violáceas de tormenta, no advierte que tiene un admirador. Al fondo de la fotografía, y a su espalda, un hombre de pelo gris la contempla atentamente y, en su lejanía, advertimos la escala real del impresionante tamaño de la pieza escultórica. Ese visitante, ese observador discreto, es el propio artista, Antonio López. Se ha encariñado tanto de su obra que viene a verla todos los días, en su primera semana de estreno.



LÓPEZ, A. (2010). La mujer de Coslada. Recuperado de http://2.bp.blogspot.com/_IzXaS_MYMpw/TT8IPh7yRUI/AAAAAAAAASM/jQY5JsQeg90/s1600/DSCN3018.jpg

Antonio López escultor, habla de la creatividad en todo este tiempo de espera, y trabaja, codo con codo, con su hija María López Moreno en la exposición del Museo Thyssen del 28 de junio de 2010 al 25 de septiembre de 2011. Con su nombre a secas. Un recorrido exhaustivo por su producción artística temprana, la más reciente y parte de su obra en manos privadas. Su hija, con una desenvoltura entre erudita y doméstica., término acuñado por «Tiempo y Tientos de Antonio López», 24 junio 2011 confiesa el reclamo mediático del artista: “Toda su obra impacta, impresiona. Tiene un poder de comunicación enorme». ¹³⁹

El escultor se pasea, incómodo, en las reuniones previas al rodaje. No cree en la transferencia generacional, es un devoto de la individualidad en el arte. En sus propias palabras: «Mi exposición es como un Autorretrato. Trabajamos a partir de nuestra propia sustancia, cuánto más descienes a ella, más verdad. Es como tu letra o tu tono de voz».

Antonio López recibe a la guionista en la cocina de su casa, en una reunión de trabajo con su colaborador, el también escultor Tomás Bañuelos. Discuten sobre medidas y materiales, el modelo al natural, un bombero de Albacete. Tienen que ajustar tiempos, soldar una armadura fiable, coincidir en el nuevo taller, trabajar en la Facultad de Bellas Artes. El artista plástico acepta el protagonismo compartido en este documental de creación. Versa sobre el trabajo en progreso, su colaboración artística en los talleres de verano en El Escorial con Julio López, otro gran Maestro del espacio escultórico. Y sobre una obra a medias realizada junto a Tomás Bañuelos, esculpirán juntos a ese gran hombre que camina, un modelo de corta estatura pero fibroso, de Albacete. El Maestro asiente, a regañadientes, con una mezcla de alarma y remordimiento. Consiente en el retrato del documental, pero no lo va a poner fácil. Él sabe que la escultura es un arte de instantaneidades y lentitudes. Tenemos que acompasarnos a sus tiempos... y

139 EXPOSICION ANTONIO LOPEZ (2011). Madrid: Museo Thyssen. Recuperado de <http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/antoniolopez/>

a sus dudas de índole artística. Julio López, da pistas en su compromiso con el realismo. «A los artistas de taller hay que enseñarles a mirar y a que busquen una interpretación. Ya es suficiente». ¹⁴⁰



LÓPEZ, J. (1972). Hombre del Sur. Recuperado de <http://www.march.es/arte/palma/coleccion/artista.aspx?p0=61&l=1>

Ese «Hombre del Sur» de Julio López Hernández es un héroe de bronce caído, un hombre a medio desvestir, intentando despojarse de su camisa, tiene calor o está herido, está exhausto o a punto de morir. Parece que el escultor nos pide que corramos a ayudarlo, está desvalido, ha perdido la consciencia, posiblemente, la dignidad.

El arte escultórico exige, para estos autores, escoger una parte del cuerpo de un modelo al natural, imprimir una sugestión de eternidad a lo perecedero del arte. También es relevante la cualidad de tentativa y proceso y no logro terminado y estético que hay en cada una de sus obras.

Ambos artistas comparten una misma postura ideológica con respecto al arte: respetar la esencia de las cosas, la verdad y desde ahí interpretar la realidad.

140 AGUIRREGOMEZCORTA, M. (3 de julio de 2003). Antonio López y Julio López Hernández ahondan en su compromiso con el realismo. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2003/07/03/cultura/1057183202_850215.html



ÉRICE, V. (1992) El sol del membrillo (Fotograma del Documental). Recuperado de <http://www.think1.tv/videoteca/es/index/0-1/anonio%20lopez%20pintor%20sol%20membrillo%20arte>

En la voz de Antonio Muñoz Molina:

Las cosas no se terminan nunca porque la ambición del arte es atestiguar la realidad visible y tangible del mundo y esa realidad está cambiando siempre, a cada minuto, es un flujo que no cesa, incluso en las cosas que parecen más sólidas, la firmeza casi mineral de una cabeza humana, los volúmenes de un edificio, el ángulo de una ventana o de una puerta. (...).

Lo que hace original y grande a Antonio López no es su dominio formidable de las técnicas de representación visual, sino su decisión y capacidad de enfrentarse a cuerpo limpio el desafío del tiempo¹⁴¹.

Los membrillos pintados, «marcados» con trazos blancos, nos indican que Antonio López está cerca. Midiendo la luz, los reflejos, tomando marcas e intentando detener el frío del otoño. Esta imagen inquietante, capturada de la película documental de Víctor Erice, es una imagen metafórica: para que la pintura del membrillero viva, las piezas de fruta tienen que morir, tratadas como un objeto inerte, como un bodegón silvestre. El cineasta retrata en su película esa frustración, ese intento desesperado del artista plástico por controlar las figuras del cuadro.

141 MUÑOZ MOLINA, A. (24 de junio de 2011). Tiempo y tientos de Antonio López. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/06/24/cultura/1308866401_850215.html

Se buscan espectadores pacientes y seducidos por la belleza y minuciosidad del Maestro. También cogemos apuntes. Este documental de creación no se perderá detalle de la construcción escultórica, de las raíces básicas del trabajo de taller de su colaborador, de la magia de la narrativa en bronce de Julio López Hernández. Tendremos que convivir dos largos años con un artista como Antonio López, que tiene en la cabeza una suerte de museo imaginario habitado por monstruos artísticos de la talla de Vermeer, Velázquez y Caravaggio. Pero con la urgencia de ver, pintar y modelar lo que está sucediendo ahora mismo, delante de sus ojos, plenos de vivacidad.

7.2. Localizaciones y espacios artísticos

Localizar en un documental de creación es una visita previa, desnuda de cámaras, para retratar mentalmente el espacio, el hábitat de nuestra historia. En ambas obras los espacios hablan.

Antoni Muntadas desgrana en su obra artística el eterno debate entre la apropiación del espacio público y la contextualización de las piezas artísticas en los espacios de exposición museística. Desde finales de la década de los 60, la época de formación, Muntadas hace una reflexión crítica y comprometida del vídeo. Es el período de la contracultura, donde la filmación de vídeo independiente a los canales de televisión establecidos es un pulso mediático a las esferas de poder. «Cadaqués Canal Local», de 1974, es una experiencia pionera sobre la creación de un canal de televisión local en Cadaqués, un pueblo simbólico por su implicación artística y sus ilustres vecinos, como Gala y Dalí en Port Lligat. Se rodaban reportajes y documentales en invierno, el juego de cartas del casino, los paisanos, la vida rural de un pueblo pesquero y se emitían al verano siguiente. No era extraño ver a Muntadas con su equipo «ligero» de dos pulgadas rodando sin cesar. Su trabajo artístico afectaba a la vida de la gente. Bartomeu Marí, director del MACBA, el *Museo de Arte Contemporáneo* de Barcelona, define así la clarividencia de Muntadas:

Muntadas, en «Cadaqués Canal Local», cuestiona qué fiabilidad tienen los medios, qué papel tiene el individuo como consumidor, como receptor de estas informaciones y qué responsabilidad tienen los medios como cierre de esa cadena de transmisión.¹⁴²



MUNTADAS, A. (1974). Distrito uno. Recuperado de http://www.macba.es/antagonismos/castellano/09_06.html

Esta fotografía doble del archivo de Muntadas capta una de las intervenciones artísticas más innovadoras de finales de los años setenta: «Barcelona: Distrito Uno», el germen de la primera televisión ciudadana tamizada por una mirada creativa. Los vecinos del barrio del distrito Uno miraban, atónitos, imágenes grabadas al margen de la televisión «oficial», *Televisión Española*. Ellos eran los protagonistas de sus propias secuencias.

La primera localización del documental de creación fue el Casino de Cadaqués, treinta y ocho años después. Un programa cultural de la televisión pública española, «Los Oficios de la Cultura» rueda los espacios públicos de Cadaqués como lo hubiera hecho el artista.

Movimientos de cámara en largas panorámicas, lentas, precisas, inmensas. El mar mediterráneo y la bahía, los subtextos que Muntadas reivindica desde su más tierna práctica artística. Como explica Mireia Sentís, fotógrafa y editora, en el propio documental:

Muntadas es un artista que cuestiona su entorno y nos lo explica. Muchas de sus decisiones son fílmicas, no de contenido. Una cámara que funciona como un mantra, una cámara que enfoca visualmente y que, al mismo tiempo, te predispone a escuchar.¹⁴³

142 CRUZ, J (Productor) y PELAEZ RODRIGUEZ, A (Director). (2012). Antoni Muntadas, artista visual [vídeo online]. Madrid: Televisión Española, la 2. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>

143 *ibid*

La segunda localización fue el barrio del Borne, al lado de la fantasmagórica Estación de Francia, en Barcelona. Un espacio simbólico, también por el recuerdo de los trenes que huían al exilio de los pueblos de la Costa Brava. En el empedrado de la calle Comerç, Muntadas realiza una de sus primeras instalaciones artísticas con un dispositivo electrónico. Coloca de manera estratégica una televisión y dibuja sobre ella una frase sintetizada, una fórmula matemática. Las palabras ARTE y VIDA entrelazadas por dos flechas bidireccionales. En esa misma calle empedrada, rodamos la secuencia de la llegada al taller del artista de su colaboradora, Andrea Nacach. Esta vez la cámara recorría con mimo el trayecto en una motocicleta de la joven artista hasta el espacio de creación de Muntadas.



CORTES, J. y LORES, R. (2009) Mirar Ver Percibir. (Foto) Exposición de Antoni Muntadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de <http://gg-art.com/news/photoshow/8565911.html>

Un montaje sencillo, directo y efectivo: tres flexos iluminan a la pared tres rótulos, tres acciones de la percepción, que Muntadas relaciona entre sí. El efecto en el espectador del museo es una mezcla de inquietud y revuelo, al artista canaliza esa incomodidad en una apuesta conceptual, en primera instancia: parece decirnos, «miren y vean, pero también observen». Es decir, no dejen de cuestionarse esta pieza y quédense pensando en ella.

La localización de interiores más reveladora fue la de la exposición «Entre- Between» del *Centro de Arte Reina Sofía*. Uno de los ejemplos más claros de reciclado artístico del espacio de exposición, el propio Museo modificado y ampliado por Nouvel. Muntadas acomoda su producción artística al espacio museístico. Es la punta del iceberg de lo que el renombra como «haute culture», el nombre de una instalación del año... en el Centro Georges Pompidou, una especie de balancín de televisores que sube y baja alternativamente entre los vaivenes de los códigos de la cultura elitista y la cultura de masas. No es la primera vez que Muntadas inquiera e investiga sobre el valor del display, el dispositivo artístico. Como explica Valentín Roma, crítico y comisario artístico, «Exposición/Exhibition» (1985) instalación inaugurada en la galería «Fernando Vijande» es uno de los legados artísticos fundacionales de Antoni Muntadas. Espacios en blanco, espacios vacíos que enredan al artista con sus inicios de arte conceptual, un autoanálisis hipercrítico de la función del arte.



MUNTADAS, A. (1987) Exhibition. Exit Art, New York. Recuperado de <http://es.paperblog.com/el-video-pide-sitio-muntadas-e-hira-ki-sawa-774747/>

Muntadas hizo un trabajo mítico entre la reflexión de lo que es el museo, el display museográfico, que es «Exposición/Exhibition». Nos enseñaba todos los dispositivos que forman parte de una exposición de arte contemporáneo, proyectores, diapositivas, vitrinas, espacios lumínicos... pero todos VACÍOS, la arquitectura escenográfica.¹⁴⁴

Un garaje escupe una imagen nítida: el vacío proyectado. Esta instalación múltiple de Muntadas, «Exposición/Exhibition», es otra travesura artística conceptual: una reflexión inquietante sobre la validez y el valor de los espacios museísticos, los dispositivos convencionales, la vacuidad del contenido, el poder del envoltorio. El blanco como sinónimo de la nada, el brillo de lo inconsistente. Es una metáfora muy potente sobre la actividad y el hecho artístico.

La obra escultórica de Antonio López también dialoga con el espacio público, sus esculturas están en plazas, calles, estaciones de tren y patios interiores de museos. Pero la primera localización de este documental tiene que ver con un espacio privado, el nuevo taller del artista del barrio de Chamartín, en Madrid. Es ahí donde debate e interpela a su colaborador, el escultor Tomás Bañuelos. Acaba de trasladar desde la Facultad de Bellas Artes la armadura fundida de «El hombre de Albacete». El Maestro prefiere trabajar y modelar en casa. Por el camino, discuten del espacio individual del artista, del trabajo en colaboración, de la fuerza de un encargo, de medidas, materiales y miradas. Su colaborador explica lo que él considera la sensibilidad básica del artista. El Maestro escucha, atento.

Mi recorrido como artista bucea en mi memoria rural, en mi familia todos buscaban crear un hogar, construir una casa. Ese olor a cola, a ladrillera, ladrillos y tejas, me estimuló una sensibilidad básica como artista. Empecé a trabajar y a tallar raíces con mi abuelo. Luego fui a Madrid a buscar al autor de la escultura de mi pueblo.¹⁴⁵

144 *ibid*

145 CRUZ, J (Productor) y PELAEZ RODRIGUEZ, A (Director). (2013). Antonio López, maestro de artes plásticas [vídeo online]. Madrid: Televisión Española, la 2. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez/2230528/>



VÁZQUEZ, H. (1970) Imagen de la escultura al minero Recuperada de <http://www.elbierzonoticias.com/frontend/bierzo/Polemica-Al-pintar-De-Brea-La-Escultura-De-Bronce-En-Honor-vn15080-vst1477>

Esta pieza escultórica simboliza a la figura del minero en Fabero del Bierzo, León. Un hombre de bronce digno, encaramado a un pedestal blanco, en un contraste desigual y feísta. Este minero simbólico convive con unas casas de pueblo estandarizadas, modernas, sin alma. Es el símil de un oficio, arrumbado, olvidado, denostado. Nadie parece hacerle caso.

La segunda localización del documental es el Taller de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. El espacio de la pedagogía artística, del modelado al natural, de la comunicación, del misterio, de la sabiduría del arte. Antonio López disfruta de la compañía cercana de los alumnos de la Facultad. Evoca sus comienzos tempranos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y concreta en una palabra un hallazgo: la hermandad artística.

Lo maravilloso de las Escuelas es hermanarte, los artistas se unen entre sí, para mí es como aire para respirar. Quería estar con personas que sabían más que yo. Hay gente que quiere divertirse y gente que quiere saber. Yo quise SABER, lo tuve claro.¹⁴⁶

El espacio universitario es testigo del trabajo de investigación de un artista plástico. El aprendiz de escultor lee y observa las piezas de Rodin y, al tiempo, tiene el privilegio de capturar las esencias del cuerpo de la modelo al natural, Laura, que posa sin descanso durante largas horas. Es el momento de la praxis artística y aplicar la teoría de los Maestros:

Esta ilustración de Beethoven sobrecoge: un hombre huraño, concentrado, con la música en la cabeza. Su mirada fiera hacia fuera de cámara subraya todavía más su obsesión, su firmeza. Tiene la partitura detrás, las notas le envuelven. Pero nada de eso le hace relajar el rictus, unos labios delgadísimo a punto de fruncirse.

146 *ibid*



BEETHOVEN (sf). Dibujo. Recuperado de <http://comosellamalacancion.org/como-se-llama-la-sonata-para-piano-no-14-de-beethoven/>

«Rodin dice que la escultura parte de un núcleo y que la figura crece de dentro a fuera». Tomás Bañuelos lleva más de treinta años de divulgación, de transferencia generacional, de complicidad con sus alumnos. Antonio López vuelve a reivindicar a sus Maestros, algunos de otras disciplinas artísticas, como la Música o la Literatura.

«Cuando no sabes nada, como era mi caso, pues el Maestro puede ser Beethoven, Baroja, Sánchez Ferlosio... todos me han supuesto tanto como ver a Velázquez». ¹⁴⁷

La descripción minuciosa de los paisajes de la meseta castellana, lo inhóspito, los colores, la escritura de Sánchez Ferlosio hipnotiza al artista. Apuntes textuales que Antonio López traduce en grandes lienzos. «Tenía el campo el olor ardiente de los rastros. Un ocre inhóspito, sin sombra, bajo el barroso, impalpable sopor de aquella manta de tamo polvoriento». ¹⁴⁸

La reivindicación científica, el instinto vital, el pulso narrativo de Pío Baroja. Una lectura antropológica que también forma parte del sustrato del Maestro.

El hombre, cuya necesidad es conocer, es como la mariposa que rompe la crisálida para morir. El individuo sano, vivo, fuerte, no ve las cosas como son, porque no le conviene... El instinto vital necesita de la ficción para afirmarse. ¹⁴⁹

¹⁴⁷ *Ibid*

¹⁴⁸ SANCHEZ FERLOSIO, R. (1955). *El Jarama*. Barcelona: Ediciones Destino

¹⁴⁹ BAROJA, P. (2005). *El árbol de la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial.

La localización de interiores más íntima de este documental fue la casa taller de Julio López Hernández, escultor, académico de *Bellas Artes de San Fernando* y colaborador de Antonio López en las esculturas de los Reyes del Museo de Valladolid junto a su hermano, Paco López. Es un espacio de vorágine artística, donde decenas de esculturas yerguen arracimadas, distribuidas de forma mágica en todos los huecos posibles de la casa, en los pasillos, en los peldaños de la escalera, en las habitaciones, en la entrada, en el patio interior. En el ambiente, la reciente viudez del artista, la sombra de Esperanza, la obra común inacabada.



LÓPEZ, J. (1991) *La niña* (Detalle de la dalia en las manos de la escultura).
Real Jardín Botánico de Madrid

Tomás Bañuelos también colabora con este Maestro de la escultura impaciente, enérgico, de formas puras y de historias mágicas en sus piezas. Al igual que Antonio López, el ambiente artístico de su casa impregna su obra, su familia. Sus hijas son modelos de sus esculturas. Marcela lee en voz alta un texto de su hermana ante una obra escultórica de su padre, «Hizo de su amor simetría» (1991), su doble en piedra. Un encargo del Jardín Botánico para celebrar que se adhería a la red internacional de *Jardines por la Paz*. El retrato

de una jovencísima adolescente que sostiene entre sus manos a una dalia, quizás la flor que mejor representa la proporción áurea, la simetría del arte de la Naturaleza. De igual forma, esta bellísima escultura reposa, paciente en su quietud, rodeada de tilos.

Este detalle escultórico de la obra de Julio López Hernández nos fascina por su maestría. Unos dedos delicadísimos sujetan la flor de la dalia, y, en ese acto de dulzura está resumida la obra. Es un gesto esculpido de tamaña belleza, con tal precisión y magia, que todos ansiamos darle una caricia a esa niña de bronce que empieza a descubrir el mundo del arte y la simetría.

7.3. Protagonistas y secundarios del documental de creación

Orquestar un engranaje de personajes/ personas entorno a un autor es complejo. Es la síntesis de un creador y de su obra. El documental de creación organiza, planifica y rueda en complicidad la interrelación de colaboradores, críticos, comisarios de arte, arquitectos, distribuidores de documentales, teóricos de vídeoarte, directores de Museos de Arte Contemporáneo, antropólogos y otros artistas que componen la órbita del autor. En «Los Oficios de la Cultura», Artista Visual: Antoni Muntadas, había un *background*, un pasado referencial y contextual que necesitaba reinventarse para acomodarse a la exigencia hipercrítica del autor. Ese pretérito de contracultura y experimentación que tenía el vídeoarte no ayuda gran cosa a la hora de entender y analizar la magna obra de un artista interdisciplinar que utiliza el vídeo como una más de sus herramientas.

Como decía Enrique Bustamante en el número 9 de la revista «Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad» en el Prólogo «El pariente pobre del audiovisual»:

Nadie considera ya al vídeo como instrumento básico de la revolución comunicativa, como el arma que hundirá la hegemonía televisiva o como el canal de rebelión de las multitudes sin voz. Menos aún como ariete de una revolución social, como motor de una nueva sociedad. Felizmente, las profecías tecnologistas, aparentemente progresistas de actuación, han quedado olvidadas, envejecidas y arrumbadas por la prueba inexorable del tiempo.¹⁵⁰

El documental de creación abre un agujero en el tiempo del artista y lo retrata. Elige a una colaboradora y artista joven, la argentina Andrea Nacach, para articular un discurso analítico sobre la obra del propio Muntadas. No es fácil escribir y visualizar a un artista visual que, por esencia, pone en tela de juicio la verosimilitud y fiabilidad de los medios. Este documental está producido y va a ser programado para su emisión en la parrilla de la 2, en Televisión Española. El mismo canal público que le censuró

150 BUSTAMANTE, E. (sf). El pariente pobre del audiovisual. Cuadernos digitales. Recuperado de http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_32/nr_339/a_4337/4337.htm

una obra hipercrítica sobre la televisión, «TVE: Primer Intento». La portavoz de este diálogo que revisa y contextualiza su obra es otra artista. Con su propio itinerario artístico. Como explicaba en una entrevista a raíz de su propia exposición en Valencia,

«Cada vez que me despisto estás aquí»: Cada trabajo nace con una identidad que voy descubriendo en el proceso de creación (...) Algunos trabajos los observamos, otros los tocamos, a otros no sabemos cómo enfrentarlos... En mi obra, el vínculo lo genera el concepto expositivo. Una especie de conversación entre proyectos, un diálogo que recorre cinco ejes temáticos, el paso del tiempo, la desaparición de la memoria íntima y social, el desplazamiento y sus pérdidas, los diversos imaginarios familiares y, finalmente, la casa convertida en receptáculo para la identidad.¹⁵¹



VILLANUEVA, J. (2006) Foto de Antoni Muntadas. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/13/cultura/1242230284.html>

La influencia de Muntadas es innegable. Andrea recorrerá todo el documental como una especie de Demiurgo intentando explicar el valor, la oportunidad y la verosimilitud de su obra.

El segundo brazo narrativo es el personaje de Mireia Sentís. Fotógrafa, crítica de arte y editora. Contemporánea de las vivencias del arte conceptual, analiza su obra en estrecha

conexión con su personalidad. Es una conexión emocional. Cuando Muntadas recibe el *Premio Velázquez* en el año 2009 afirma sin rubor: «Me gusta destacar de Muntadas su personalidad, porque es un profesor, el profesor más generoso que he conocido».¹⁵²

151 NACACH, A (2013). Valencia: Exposición Galería Paz y Comedia. Recuperado de <http://www.andreanacach.com/>

152 RIAÑO, P. (13 de mayo de 2009). El arte nómada de Muntadas recibe el Premio Velázquez. Public. Recuperado de <http://www.publico.es/actualidad/arte-nomada-muntadas-recibe-premio.html>

Este retrato habilísimo de Jaime Villanueva nos muestra un instante del artista y la persona. Muntadas parece aburrido y, a la vez, reflexivo, escondido detrás de sus gafas oscuras. El gesto de pensador y el fondo urbano de Madrid, le confiere una intención: esa búsqueda incesante de este artista visual por cuestionarse los espacios públicos. Es un momento de silencio, sí, y de gran concentración.

Pura transferencia. Vital para una retratista como Mireia Sentís. Conectada a su cámara de toda la vida, se resiste a las ventajas tecnológicas, menos estéticas y artísticas para ella:

Veinticinco años con una cámara son muchos. Es ella la que me lleva a mí, no yo a ella. Con una digital no habría conseguido el efecto de grano grueso, casi como de pintura, que utilicé en la serie «Corners», habrían salido pequeños cuadraditos en vez de puntos redondos.¹⁵³

Otro de los testigos fieles de la evolución de este artista visual es Eugeni Bonet, un longevo cronista del vídeoarte. Crítico, erudito, comisario de mil exposiciones, compañero de viaje de las primeras experiencias de vídeo independiente en Barcelona. Fue coautor de uno de los libros simbólicos de exploración del vídeoarte: «En torno al vídeo». De vuelta de mil itinerarios alternativos que no llegaron a ningún puerto, Eugeni reclama la interrelación teórica y artística de los pioneros del vídeo independiente y del cine experimental de finales de los 70's:

Sucede que el vídeo siempre ha querido despegarse del cine, suscitando debates en los años setenta y ochenta que trataban de armar su identidad mediante unos rasgos particulares separados de lo cinematográfico. En cuanto al vídeo, se percibía como un sucedáneo cinematográfico, se consideraba un signo y negativo. En cambio yo siempre he visto una filiación muy estrecha y no reconocida en una figura tan excéntrica como Val del Omar, que de hecho manejaba el vídeo y las nociones cibernéticas entre su parafernalia técnica y conceptual.¹⁵⁴

153 JARQUE, F. (18 de octubre de 2008). Los puntos redondos de Mireia Sentís. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/10/18/babelia/1224286751_850215.html

154 ESTELLA, I (1992). Entrevista a Eugeni Bonet. Recuperado de http://www.macba.cat/PDFs/desacuerdos_eugeni_bonet_ignacio_estella_cas.pdf

Socio y compañero de la Universidad, Antoni Mercader es un ingeniero industrial que, como Muntadas, se le hace muy seductor el mundo del arte. Combinan pintura e ingeniería en una exposición conjunta, «Machines». Desde entonces, andan de la mano en la producción, distribución y exhibición de la obra de Muntadas en nuestro país. En un diálogo permanente por la recuperación del medio:

En los años 80 coinciden dos generaciones de artistas que, desde la producción y la distribución, vienen a conformar una escena del vídeoarte español. Entre la autogestión, los espacios independientes, el surgimiento de redes y los intentos de institucionalización, se dirimen muchas de las contribuciones de este ámbito creativo a lo que en su momento se denominó nuevos comportamientos artísticos.¹⁵⁵

Un artista hablando de otro artista. Colega y compañero de piso en los tiempos ingenuos de formación, de la llegada a Nueva York, de las primeras experiencias artísticas subsensoriales. Antoni Miralda es un monstruo creativo y nos obsequia en este documental de creación con un happening de primer orden: la programación de su «ventana-televisión». La llegada del Talgo a las 9:00 am en el alféizar de su casa en el barrio de Poblenou en Barcelona es su programa favorito. Nos recuerda los inicios de Muntadas en Manhattan cuando compartían un loft y sus mutuos *happenings*:

En 1972 Miralda viajó a Estados Unidos y se radicó en Nueva York. Una de las primeras obras que realizó fue «Sangría 228 West Broadway» (1972). En el loft de la parte baja de Manhattan en la que vivía con Muntadas ofrecieron una instalación comestible compuesta por 225 kilos de arroz coloreado y dos poncheras de sangría.¹⁵⁶

El mundo del Arte replicado por un artista. Y comisarios de Museos y Centros de Arte Contemporáneo añadiendo contenido y contexto a esa revisión. Pura endogamia. Muntadas dialoga y reflexiona sobre los dispositivos artísticos de exposición, los mediadores, los

155 JORNADAS ERA VIDEO. (2011) Entornos y potencias. Madrid: Museo Reina Sofía. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/actividades/era-video-entornos-potencias-80-00>

156 DA CRUZ, P (3 de junio de 2011). El arte de Antoni Miralda. Bon appétit. El País. Recuperado de <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2011/06/03/el-arte-de-antoni-miralda-bon-appetit/>

comisarios y programadores culturales, sobre el espacio público y privado, sobre el valor de la propia obra de arte. «Muntadas pone en alerta al espectador» resumía el *feed back* del visitante del MACBA, el *Museo de Arte Contemporáneo* de Barcelona ante su afilada exposición «Between the frames». En palabras de Bartomeu Marí, el antiguo Director:

Es una mirada artística sobre el modo en que ha ido cambiando el mundo del arte en unos años complejos en los que la sociedad cambió radicalmente. Esa década otorgó el protagonismo a los intermediarios que interpretaban, exponían e incluso llegaban a manipular la obra.¹⁵⁷

Una lectura e interpretación del mundo... que también filtra e interpreta. Valentín Roma es otra pieza del engranaje del documental. En su blog «Todo lo veo negro» da las claves de la exposición de Muntadas comisariada por él. También sus textos certeros colocan las ideas abiertas y múltiples de Muntadas. En su exposición «Entre/Between», recogida en el documental, es autor de todas las Notas y carteles, apuntes y citas referenciadas:

Parafraseando el título del conocido libro de John Berger podríamos decir que los proyectos de Muntadas componen un extenso archivo sobre los «modos de interpretar» entendiendo la idea de interpretación no como un cliché exento y estético, sino como un complejo de análisis, vaciados documentales, procesos e interpretaciones diversas que se desarrollan en un lugar concreto y, sobre todo, en un tiempo particular.¹⁵⁸

Es importante la valoración y análisis del Director del *Centro de Arte Reina Sofía*, en Madrid. Muntadas vuelve a este espacio museístico desde la gran exposición «Híbridos», en 1988, donde componía una alianza espacial y artística con el pasado hospitalario del Museo. En la exposición «Entre- Between» vuelve a llenar de preguntas al visitante del centro de arte contemporáneo madrileño. En palabras de su director, Manuel Borja-Villel:

157 POLO, T. (28 de septiembre de 2011). Muntadas pone alerta al espectador. Público. Recuperado de <http://www.publico.es/culturas/muntadas-pone-alerta-al-espectador.html>

158 ROMA, V. (28 de julio de 2010). Muntadas. Ediciones, pósters, publicaciones, prints y videotapes. Texto para catálogo de la exposición Muntadas. Bs. As. Recuperado de <http://valentinroma.org/?p=1663>

Esta exposición no es una exposición, parafraseando a René Magritte. No cabe en el patrón de retrospectiva. La idea de retrospectiva limita los resultados y la obra de Muntadas es continua (...) En el universo de Muntadas el proceso es más importante que el resultado, de modo que su obra exige el compromiso del espectador jugando con lo aparentemente privado en una dimensión pública.¹⁵⁹

Necesitamos un arquitecto que interpele a Muntadas en la reflexión sobre uso y abuso del espacio público. Juan Herreros establece una suerte de conexión artística con el trabajo de Muntadas y reflexiona en voz alta en el encuentro «Desvelar lo público»:

A pesar de la existencia de la arquitectura espectáculo, el arquitecto está acos-
tumbrado a ser anónimo respecto a los usuarios de sus obras. Proporcionalmen-
te son muy pocos los nombres que funcionan en esa cultura respecto al volumen
y trascendencia urbana de lo que se construye. El mundo de los artistas es más
personalista o «nominalista» y con frecuencia es difícil encontrar artistas dis-
puestos a diluir su trabajo en un proyecto compartido, pero tienden a sentir que
su invisibilidad lleva aparejada la pérdida de su nombre asociado a su obra”.¹⁶⁰

En el mapa de personajes del documental de creación de Muntadas, hay tres refe-
rentes de fuera de nuestro país. Daina Augaitis, comisaria de arte canadiense de su
exposición madrileña, escoge con mimo el contenido de las constelaciones artísticas
de la exposición «Entre/Between». Apunta un dato revelador:

Su corpus de trabajo enmarca un discurso sobre los sistemas visibles o invisi-
bles de la comunicación y del poder en una sociedad cada vez más dominada
por los espectáculos de los media, el hiperconsumismo y la tecnología en con-

159 LORENCI, M. (21 de noviembre de 2011). Las «constelaciones» de Muntadas llenan de preguntas el Sofía. La voz de Galicia. Recuperado de <http://www.lavozdeg Galicia.es/ocioycultura/2011/11/21/00031321903402706240736.htm>

160 DIAMANTOPOULUS, T. (2004). Desvelar lo público. Conversación promovida por Centrodearte.com. Mansilla. Recuperado de http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca6/pdf/2004_123.pdf

tinuo avance. No obstante, el trabajo de Muntadas no brinda ni relatos ni soluciones precisas, sino que se sitúa entre ellos, destapando los tejidos conjuntivos que constituyen la compleja estructura social de la vida contemporánea.¹⁶¹

Otro personaje vital para entender la trayectoria artística de Muntadas es su colaboradora, la antropóloga social Caterina Borelli, cómplice de grabaciones y proyectos a largo plazo muy personal y arriesgado:

«Between the frames» surgió de la idea de hacer un trabajo sobre los distintos roles que se sitúan entre el artista, la obra y el público. Lo estructuré en 8 capítulos, los dealers, la galería, los coleccionistas, el museo, los guías, los críticos, los medios de comunicación y un epílogo (...).

El proyecto no contaba apenas con presupuesto, lo llevé a cabo a fuerza de voluntad, simplemente con un cámara- que en la mayoría de los casos era Caterina Borelli (...) El proyecto se inició en un momento muy significativo en el que estos actores empezaban a acumular poder y en el que las obras alcanzaban cotizaciones totalmente desproporcionados en las subastas.¹⁶²



MUNTADAS, A. (2011) Exposición Between the Frames. Recuperado de <http://barcelona.travelarte.com/arte/1755-muntadas-between-the-frames>

161 EUROPA PRESS. (21 de noviembre de 2011). 'Entre/Between' el mundo conceptual de Antoni Muntadas. Europa Press. Recuperado de <http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-between-mundo-conceptual-antoni-muntadas-20111121160247.html>

162 EXPOSICION ORAL ESCUELA DE ARTES. (2010). Tres proyectos [Artículo] / Antoni Muntadas. Revista minerva Texto procedente de la transcripción de la exposición oral que Antoni Muntadas realizó en la Escuela de las Artes. Recuperado de <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=450>

«Between the frames» es una instalación nítida, precisa, casi arquitectónica. Cada una de las estancias descansa en una tonalidad cromática que, juntas, componen el código de colores y barras de una carta de ajuste de televisión. Visión macro. Al mismo tiempo, cada una de las salas indaga sobre el hecho de “observar la pantalla”, en un símil perfecto y preciso con dos sillas y un monitor. Visión micro. El espectador rompe esa fingida simetría de la instalación para sentarse y mirar. Un nuevo juego interactivo, artístico, de Muntadas.

El personaje número 12 del documental en torno a Muntadas es un histórico del comisariado y crítica artística de vanguardia en Nueva York, Robert Atkins. Explica y detalla el concepto del «media landscape», el paisaje de los medios de comunicación, como un elemento de reflexión artística y social de primer orden en la obra de Muntadas. En sus palabras, entre la intimidad y la reverencia:

Lo que escribo es más un ejercicio de meditación que un ensayo artístico. Esto último sugiere un argumento, lo primero una respuesta personal que desvela el lado interior y exterior de la obra, que incluye ciertas cuestiones que no pueden ser respondidas a día de hoy, del orden de una subjetividad a largo plazo. El trabajo artístico de Muntadas me seduce, en parte, por su rigurosa crítica y enfoque analítico, su aproximación progresiva al mundo. Ya lo dijo Edward Said: “La crítica debería reflexionar sobre sí misma como un acto de empoderamiento y oposición manifiesta a todo tipo de tiranía, dominación o abuso”. El historiador continua diciendo que “los objetivos sociales eran parte del conocimiento implícito producido en interés de la libertad humana”. Yo comparto punto por punto la creencia de Said que debería impregnar las conciencias de los escritores. Creo que es un buen símil de la obra de Muntadas.¹⁶³

163 CATALOGUE ESSAY (1996) Centre d'Art Santa Monica. Barcelona. Recuperado de <http://www.robertatkins.net/beta/shift/online/muntadas.html>

Los doce personajes que componen el Universo Muntadas de este documental dibujan un engranaje preciso de una actitud crítica ante el arte convencional y en permanente búsqueda de la verosimilitud de los contenidos que conforman la autoría artística.

Otro mapa de personajes dibuja un mundo más íntimo y familiar, el de Antonio López. Son solo siete, y todos vinculados entre sí, por trabajo artístico, por relación paterno-filial, por la producción y creación escultórica.



MUÑOZ, R. (2011) Taller de Ávila. Antonio López. (Foto) Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/07/20/castillayleon/1311175884.html>

El fotógrafo ha captado con lucidez el instante de la creación, la mirada contemplativa del artista. Antonio López es un alumno más dentro de su taller, y su mirada, entre entusiasta y atenta, le manda órdenes a sus manos: en la derecha un pincel con pigmento azul recorre, finísimo, los límites imprecisos del lienzo, en la izquierda, sujeta una vara de medir. Es el registro de la manualidad representada, así como el asombro de los que captan ese punto de creación, cámaras y fotógrafos en un segundo plano.

El coprotagonista es Tomás Bañuelos, colaborador habitual de Antonio López en la gran obra escultórica del Maestro. Entramos en un espacio de creación privilegiado, el Taller del artista. Intuimos y presenciamos todos los debates creativos, las dudas,

las incertidumbres, las decisiones técnicas, el traslado de la armadura, la tensión en la elección del color de los materiales, la aventura de modelar al natural, la traslación de puntos, el movimiento reflejado, la caída de una pierna tallada, la reproducción en tres dimensiones de unas fotografías de los *Reyes*... el mundo de la creación en progreso. Tomás reflexiona sobre su rol como artista:

La escultura no es hacer muñecos, la escultura es contar historias. Y las historias las cuentas a través de la forma, un vehículo que tiene una gramática que redescubrir para saber construir lo que realmente quiere hacer y contar (...) Yo quiero contar la búsqueda de la idea y la convivencia con la sensibilidad (...) Es-cultura, lo dice la palabra. El arte más primitivo. Era la forma con la que la población se comunicaba con los dioses. ¹⁶⁴

De la mano de Tomás Bañuelos, acudimos a la Casa taller de Julio López, maestro escultor del realismo mágico, compañero de Antonio López en la Academia de San Fernando. Juntos han regalado pedagogía artística en los Talleres del Escorial, en Ávila, en Sevilla... en cualquier lado donde necesiten magisterio. En «Dibujos para rellenar silencios», Julio López desgrana su estrategia artística, su delicada enseñanza:

Intentamos dividir el tiempo entre las dos disciplinas, la pintura y la escultura, de forma que el estudiante tenga serenidad ante el análisis de las formas cuando esté ante el yeso y se muestre más emotivo ante el modelo en vivo. El escultor encara las formas atendiendo más a la proporcionalidad mientras el pintor se fija especialmente en las luces y aporta sentimiento. ¹⁶⁵

Este documental de creación fija su punto de vista en la creación artística en un contexto familiar. Dos Maestros del Arte y sus dos hijas. María López Moreno, la hija de Antonio López y María Moreno, comisaria de arte y ahora cerca de la selección

164 BAÑUELOS, E (3 de junio de 2015). Entrevista a Tomás Bañuelos. Babianestudio. Recuperado de <http://babianestudio.es/2015/06/03/entrevista-a-tomas-banuelos-un-escultor-de-cine/>

165 MOLINA, M (10 de mayo de 2006). Dibujos para rellenar silencios. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2006/05/10/andalucia/1147213350_850215.html

de obras de sus padres para la difusión masiva. Una voz poética e íntima sobre la mirada de una niña ante la autoría de sus padres, artistas sin descanso. Lo escribe en este texto, «Me maravilla su energía»:

Los cuadros y las esculturas de mi padre han formado parte de mi vida desde pequeña. He crecido con ellos. Me los encontraba en el baño, en el salón, en los pasillos, en las distintas habitaciones de nuestra casa y, también, claro, en el sótano, donde él tiene su estudio. Su vida como pintor nunca se ha separado de su vida personal, como han hecho otros artistas. Para él todo ha ido unido (...) Participábamos de su obsesión por el detalle, de sus cuidados puntillosos y sus reflexiones.¹⁶⁶

Marcela López Parada es la «otra» hija de artistas. Hija de Julio López y Esperanza Parada. En este documental participa en una secuencia simbólica, pigmentando una escultura de su padre que, previamente, había sido un lienzo floral de su madre. Es el recuerdo a la artista ausente. Andrés Trapiello la retrata en blanco y negro con este texto, «El don y la conquista»:

Un mundo, una época, otro Madrid. Amalia Avia, Lucio Muñoz, María Moreno, Antonio López, sus cuñados, Paco López e Isabel Quintanilla. Su marido, Julio López, ella misma. Los silencios. Así deberíamos llamarlos porque así es como han vivido su trabajo, sosteniendo sin queja y con tesón una realidad que se estaba deshaciendo a su lado estrepitosamente.¹⁶⁷

Tres son los personajes secundarios de este documental: María Iglesias, la escultora que da sus primeros pasos, Ismael García, el artesano fundidor de bronce, y Laura Muñoz, la modelo al natural de la Facultad de Bellas Artes. Tres elementos del Universo López que muestran su quehacer artístico, desde la humildad y la colaboración silenciosa del oficio.

166 LOPEZ MORENO, M (26 de junio de 2011). Me maravilla su energía. El Correo.com. Recuperado de <http://www.elcorreo.com/vizcaya/rc/20110625/cultura/maravilla-energia-201106250023.html>

167 TRAPIELLO, A (2 de febrero de 2011). Esperanza Parada, el don y la conquista. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/02/02/necrologicas/1296601201_850215.html

Una reflexión que comparte y supo poner en escena Fernando Trueba en su maravillosa película «El artista y la modelo»:

Mi hermano Máximo, escultor, era mejor que el resto de los hermanos y quien mejor tallaba la piedra en este país. El sí sabía de arte y yo no. Así que quería que el filme hablara de la realización del arte, del OFICIO que esconde la creación, pero la película también está dirigida a mis amigos mayores.¹⁶⁸

Una sabia apuesta que comparte este documental de creación.



TRUEBA, F. (2013) EL artista y la modelo. Recuperado de <http://www.realidadesinexistentes.com/el-artista-y-la-modelo>

7.4. Escritura Invisible

La «escritura invisible» del documental de creación alude, tanto a la sutileza de la visibilidad de los contenidos como a esa pedagogía artística instalada en el subtexto. En la serie documental «Los Oficios de la Cultura», emitidos por la 2, de Televisión Española, no existía voz en *off*, locución incorporada. Se estableció, como eje narrativo y de guión, que solo «hablaran» los protagonistas, y, siempre, en acción.

168 BELINCHON, G (24 de septiembre de 2012). El artista y la modelo, Trueba y el cine. El País. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/24/actualidad/1348510726_681302.html

No siempre fue posible, por ejemplo Antonio López no era partidario de esta estrategia («si pinto, no hablo, si hablo, no pinto») y, por el bien del documental, respetamos su criterio. Pero hay otra escritura de guión, del lado de lo invisible.

Se escribe guión cuando se dialoga con nuestros artistas en la cocina de su casa (Antonio López) o en la recepción de un hotel (Antoni Muntadas). Se escribe guión cuando eliges a los coprotagonistas y les seduces para que te cuenten aquello que sospechas que es vital para tu historia y que nunca antes se habían atrevido a contar. Se escribe guión cuando decides cuándo y dónde hacerlos hablar, y en qué contexto. De alguna manera, esta estrategia artística es una herencia declarada del trabajo creativo de Muntadas: todo «habla», todo «interpreta», todo «interfiere», nada es al azar.

Los profesionales de la televisión somos autores desde la sombra. Ahí también somos invisibles. Pero esta invisibilidad, consciente y aceptada, es la materia prima, precisamente, del logro comunicativo del documental de creación:

La televisión es una profesión maravillosa. Como todo lo relacionado con la comunicación entre las personas, cada día se abren nuevas posibilidades para imaginar o inventar. Una magia de humo, peleas, calor sofocante, egos desmesurados, caos constante, donde personas normales son capaces de idear platos que nos hacen felices. Son profesionales que en algún momento de su trayectoria han sabido pensar justamente lo contrario de sus colegas (Einstein). Han inventado algo diferente. Los profesionales de la tele han originado proyectos, no los han imitado. Han desafiado el STATU QUO en vez de aceptarlo. Personas que, al hacer televisión, se han planteado que la realidad puede ser mejorada y no solo aceptada con resignación. Profesionales que saben que la audiencia no es un mercado que hay que conquistar manipulando emociones, sino que está formada por personas a las que servir nutriendo su vida de información, compañía e interés, para hacerla más completa, necesaria y divertida.¹⁶⁹

169 LEJARZA, M., GÓMEZ AMIGO, S. (2013) *Televisores cuadrados e ideas redondas*. Madrid: Planeta.

7.5. Colaboración artística: guionista y realizador

La colaboración artística entre el guionista y el realizador de un documental es como un matrimonio, un contrato nupcial no exento de riesgos. El escritor lo hace en solitario. Sus personajes se escriben en un papel. El realizador transforma ese papel en obra audiovisual. En un documental de creación, el guionista está en el rodaje, con las personas/personajes, asesorándolos, acompañándolos, seduciéndolos. Hace su guión a fuerza de ser realista. Trata de aprovechar las circunstancias de grabación e incorporarlas a su idea original. Se documenta pero reescribe en un ejercicio de búsqueda de la verdad. Igual que el artista plástico.

Estos dos documentales de la serie «Los Oficios de la Cultura» fueron realizados y guionizados por idéntica pareja de cineastas. El idilio artístico continúa, el mutuo respeto a las ideas creativas del otro hace que la mirada se multiplique por tres, la mirada individual, la mirada del consenso y la mirada resolutive. Miguel Rosillo, realizador de estas dos obras, habla de su trabajo de colaboración artística con la guionista:

El guión en proceso es un acto de vinculación especial con los personajes. Les afecta. Hay que ser un poco brujo, hechicero, para hacer trascendente y bello un encuentro con cámaras presentes. Es un desgaste emocional, es duro. Es estar continuamente al borde, en los límites, buscando las aristas básicas de la historia. Generar un iceberg donde debajo de cada secuencia hay un trabajo amplio de lecturas, de documentación, de relaciones públicas. Cada documental es pura artesanía condicionado por la respiración de cada protagonista.

En los documentales de creación el guionista se documenta y limita su mirada. Escribire su guión preliminar y luego lo abandona. Cuando llega al rodaje su mente está abierta a descubrir, a reconocer emocionalmente a sus personajes. A buscar esa verdad. Surge la sorpresa, el momento de epifanía acuñado por Joyce. El personaje desvela y se desvela, se redescubre con la excusa del documental. Y el discurso, esta vez real, se hace guión. Una suerte de escultura audiovisual.

La escritura a dos de un documental de creación es trabajar en equipo, compartir el riesgo, el vértigo, la inseguridad. Crear «codo con codo» es un acto de generosidad artística que, en ocasiones, multiplica la valoración y genialidad de la obra. Antonio López se desveló como colaborativo en la génesis del modelado de la escultura de los Reyes en Valladolid, trabajando en parte a partir de fotografías. En el propio documental parecía no salir de su asombro: «Yo lo recuerdo como algo precioso... es posible trabajar cuatro, tres o dos personas empujando en la misma dirección... Y consigues una abertura mayor».

La implicación creativa del guionista y realizador se multiplica al infinito cuando el protagonista es otro creador. Existe un reconocimiento expreso de las dudas compartidas, del valor intrínseco del instante artístico, del sometimiento al azar de la grabación, de las costuras de la historia. Fernando Sanjuán, realizador de la serie «Los Oficios de la Cultura» de cuatro documentales de creación con la guionista, aceptó el reto de retratar visualmente el oficio de la escritura narrativa. El personaje guía del documental no había ganado todavía el Premio Nobel de Literatura: «Es como si el aire de París estuviera contaminado de genialidad literaria y que vivir en París fuera como tener garantizada la vocación».¹⁷⁰

El documental de creación goza, en algunos momentos, de momentos de intuición, de incorporación de guionistas inesperados. Los protagonistas no se conforman con ser sustancia dramática, también quieren tener voz y voto en la estructura de la historia. Es una escritura triangular en la que se destilan auténticas joyas creativas. El personaje protagonista del oficio de la divulgación ambiental, Joaquín Araújo, *Premio Global 500* de las Naciones Unidas en 1991, aporta mirada poética, análisis científico y mucha sensibilidad artística:

170 CRUZ, J (Productor) y LOPEZ LEIS, P (Director). (2010). Mario Vargas Llosa [vídeo online]. Madrid: Televisión Española, la 2. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-20101013-2055/901925/>

A bordo de la velocidad y de la comodidad se ha generalizado, y arrecia, el asalto y la destrucción de la vivacidad, la transparencia y de la belleza. En los documentales de creación de “Los Oficios de la Cultura” se ha concluido, se ha entendido, con lucidez, que es la confluencia lo que convierte en culto al conocimiento del medio y en necesario su defensa (...). La propuesta de un intenso diálogo entre un experimentado y un aprendiz acaricia el mejor planteamiento pedagógico que conocemos: el de la vivencia de la emulación. Una conducta enseña mucho más que una lección teórica (...) Hay también otra memoria histórica, también en ruinas, que recuperar: la relacionada con las destrezas de nuestros predecesores (...) Los paisajes, sus inquilinos, los procesos naturales, los ciclos y, por supuesto, cada una de las especies son el producto de una formidable capacidad creativa que pretende durar y que merece ser contemplada y admirada. Es lo mismo que cuando Aristóteles plantea que «el arte debe ser como un animal.»

La complicidad creativa del guionista y realizador se convierte en una partitura cuando el protagonista es un músico consagrado con apenas días de vida. Un mapa vital jerarquizado, estructurado, que ordena las frases del guión como si fueran notas. Así ocurrió en el rodaje del oficio de la interpretación de trompeta con el Maestro entre maestros, Maurice André. Le decía a un jovencísimo Mario Martos, aspirante a trompetista, en una lección magistral: «Dios, pues yo creo en Dios, me dio un don. Gracias a él viví. Él te ha dado un don. Respétalo».¹⁷¹

El eje de guión es la culminación de una obra artística, una vida del hombre que sabe y que trasmite a un joven trompetista cómo tocar, cómo vivir. El realizador del documental de creación, Raúl Hernández, dramaturgo a horas robadas al tiempo, supo empezar el documental desde cero. Cada documental es y debe ser un trabajo

171 CRUZ, J (Productor) y PELAEZ RODRIGUEZ, A (Director). (2011). El trompetista Ernesto Chuliá [vídeo online]. Madrid: Televisión Española, la 2. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-trompetista-ernesto-chulia/1253245/>

nuevo, una vivencia nueva. Un volver a empezar. En comunicación artística con la guionista, el realizador de este documental deja que la vida se despache en trozos llenos de sabor y sabiduría. Un documental no es una película sin argumento de ficción, es una película válida por el documento que puedas encerrar en ella. En sus palabras:

El realizador de un documental de creación tiene un cometido muy específico: vivir, experimentar. No tanto armar escenas con los protagonistas, ni decidir planos o encuadres, sino, sobre todo, vivir una experiencia, y hacer que esa experiencia se refleje en el material grabado y se recree en el montaje.

Uno de los mayores regalos de un documental de creación es la sinergia creativa, los lazos de unión y reflexión artística que se establecen entre los protagonistas de varios documentales de creación. En un trabajo paralelo de escrituras, rodajes y hasta montajes de distintos proyectos, a veces ocurre que las voces de un documental quedan afectadas por otras. Así ocurrió con Enrique Simón, actor y protagonista del documental «Fermín Cabal: dramaturgia» cuando visionó el documental de Antonio López. Su reflexión es un canto a la excelencia de la investigación artística, a la prudencia del creador, al vacío que configura las formas. En sus palabras:

¿Acaso no es el vacío, como los silencios en la música, el que configura las formas? Hay que ser prudentes antes de erigirse sacerdotes de nada, del vacío. Hay artistas que se erigen sacerdotes del Dogma y los hay que solo son sacerdotes de la Creación, del Arte (...) El documental de Antonio López no habla de Antonio López sino de los prudentes, los que hacen y no dicen, los que asumen el riesgo de equivocarse una y otra, y otra vez, los que se equivocan y orgullosos se mantienen, hasta que el peso de su propia equivocación les dobla las piernas y les arrodilla ante la evidencia, ante lo que Es (...) El vacío que conforma la forma. Antonio lo siente, «hacer luz...», dice. Sí, es grato y un enorme privilegio dar a luz, como lo es asistir con este documento al proceso monacal, a la gestación del parto, al vacío en los lugares y personas de oración, de invocación, de floración... de ese venir a la luz.

7.6. El hechizo de realidad en el rodaje

Nada puede ser bien contado si no está bien filmado, rodado, grabado. Después de la irrupción de numerosos formatos de grabación en televisión (dos pulgadas, una pulgada, *U-matic* tres cuartos, *betacam sp*, *betacam digital* y ahora la alta definición con los discos *XDcam*), lo que es manifiesto es que lo importante es el contenido, no el continente. Cada transición de formato, aparte de ser un auténtico dolor de cabeza para cámaras, realizadores y montadores, ha tenido su propia épica y momento histórico de representación. Todo este afán por superar la «obsolescencia programada» en el campo tecnológico audiovisual, ha quedado totalmente desdibujado por la irrupción de *Youtube*, en Internet, y la calidad, cada vez mayor, de los dispositivos móviles. «Todos podemos ser ya realizadores de documentales», recuperando a Mamet.

La verdad es otra. El rodaje es algo más que un registro de secuencias, es una participación creativa en el mundo de otro, para que un espectador lo goce. De nuevo es muy revelador acudir a las fuentes de la escritura dramática: Bertold Brecht:

A la manera del teatro épico de Brecht, ocurre una revelación de lo que estaba oculto, debido a la propia proximidad y familiaridad con que son tratados los contenidos. Para Brecht, el teatro épico, más que reproducir estados de cosas, es decir, desarrollar el curso de las acciones, debe “representar” estados de cosas, para así, a partir de la percepción de lo cotidiano, poder acceder a un conocimiento sistémico. Este conocimiento se produce en la interrupción de una secuencia y se manifiesta como una revelación que posibilita un nuevo entendimiento de los hechos acontecidos. El principio de interrupción del teatro épico produce un efecto de extrañamiento presente también en los documentales que evidencian en la obra el proceso de su construcción.¹⁷²

172 VALENZUELA, V. *Op. cit*

7.7. La magia del montaje

El documental de creación cuenta una historia que merece ser contada y no lo ha sido antes: una tesis. Y uno de los instantes mágicos de la creación es la sala de montaje, la edición. Montar exige una discusión de todo, una valoración. También se puede trabajar bajo presión pero el resultado es mediocre, carente de emociones.

La multiplicidad de planos del rodaje no siempre asegura un buen relato audiovisual. Se devalúa el rodaje cuando se graban muchos planos, es necesario que el cámara vaya a la esencia, que encuadre un plano adecuado para contar un espacio, material fílmico suficiente para poder desarrollar una secuencia lógica. La verosimilitud de la puesta en escena está estrechamente relacionada con la reacción de los protagonistas ante la cámara. En palabras de Jaime Pérez Jaime, montador de varios documentales de la serie «Los Oficios de la Cultura», la virtud del documental de creación es la abstracción, una síntesis, una línea narrativa que condense algo más que una sucesión de estampas:

Un montador es, fundamentalmente, una persona que sabe escuchar. Su trabajo es escuchar al realizador, al guionista, entender sus criterios y llevarlos a cabo. Empaparse de lo que desconoce, el rodaje. La clave es el rigor, no hacer nada gratuito. Cuando la secuencia tiene criterio y coherencia, la cosa funciona, el asunto es no salirse de las normas que has trazado.¹⁷³

Cada documental tiene su ceremonial de montaje, sus momentos de sutura. Es el instante de la autoría, del arte final, de la última pátina, la última pincelada. Todos los esfuerzos creativos condensados en el guión, la puesta en escena y el rodaje pasan por la concatenación lógica y emocional de las secuencias vertebradoras de una idea, confeccionadas al detalle por el realizador y el guionista. El tiempo de la luz. En palabras de Raúl Hernández, realizador de la 2 y dramaturgo:

173 ESCUDERO, N., PLANAS, D. (2011). Como se hace un documental. Barcelona: Ediciones Iortv.

El montaje está precisamente para aprovechar esos momentos de sabor y sabiduría. Para transmitirlos, para, sin alterarlos, articular historias que lleven al espectador a revivir esas experiencias, a ser testigos de esos documentos transmitidos... y a hacerlo a través de los protagonistas, que no deben de ser simplemente entrevistados, sino convertirse en personajes. El montaje es una dramaturgia, es creación de historias, de conflictos, de personajes. ¿Y los planos, la realización, los efectos? Pues todo eso, como la fotografía de las películas... si se ven, olvídate. Estás perdido.

Javier Pérez Jaime acaba de ser galardonado en el *Festival de Cannes* junto a su equipo: han logrado el «Delfín de Oro» por su excelente trabajo creativo en el documental de creación «Gervasio Sánchez: testigo de la guerra» de la serie «Imprescindibles» de Televisión Española. Los autores de este escalofriante documental sobre este fotógrafo de guerra que nos reclama «quiero saber, tengo derecho a saber, tengo derecho a que se imponga la memoria» es fruto de la labor sincronizada de varios autores: la guionista es Alicia de la Cruz y el realizador es Gustavo Jiménez. Y detrás del trabajo creativo, una producción ejecutiva sensible, de Rosa Pérez Roa, y una dirección de la serie con muchos equilibrios de Ana Peláez. Como expresaba con emoción, rayando en la angustia, el propio Gervasio Sánchez a la hora de valorar su oficio:

Si tú no estás dispuesto a sentir el dolor de las víctimas en tu interior, no vas a poder transmitir con decencia, ¡decencia! Es un concepto que articula todo nuestro trabajo

7.8. El *feed back* de la audiencia

El el valor de un documental de creación se mide con las audiencias, si es emitido en un canal de televisión, y en los Festivales de Cine, como el de Cannes, en la Costa Azul francesa, si se proyecta en salas de exhibición cinematográfica. Pero los documentales de creación ahora están en la red, en circuitos alternativos de Internet y en las divisiones on line de las televisiones convencionales. La interpretación se ha multiplicado por miles, cientos de miles de internautas.

Pero no debemos perder la perspectiva. Es necesario seguir en el análisis cualitativo, no cuantitativo de la recepción comunicativa del documental. Llegados a este punto de análisis es imprescindible recordar el valor artístico y experiencial del formato. No sólo para la audiencia futura sino para los propios autores del documental. Como ya nos afirmaba Fernando Birri desde Cuba a finales de los años sesenta:

«Que ningún espectador salga el mismo después que termine de ver una de nuestras películas». Ya en la década de los ochenta, el mismo Birri declara:
«Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película, cuando termine de hacerla»¹⁷⁴

Es decir, aceptar que el rodaje de un documental de creación es un acto artístico transformativo, el cineasta aprende a través de sus películas, durante el proceso de registro del mundo real. El encuentro entre quien filma y es filmado es un acto creativo, sintetizado en un relato.

7.9. El legado artístico del documental de creación

El documental de creación es un magma creativo de primer orden comunicativo, que ha experimentado una evolución. Están superadas las conceptualizaciones teóricas que expresan que este formato es distante, inmutable, imparcial y neutro. Muy al contrario, las secuencias de los documentales de creación desvelan un punto de vista, una mirada, un acento sobre la realidad.

Estos documentales expresan una preocupación por la escritura, por las marcas que la expresión del lenguaje deja impresas en la obra. Son filmes cuyo distanciamiento reflexivo los aleja de la disputa por los espacios de verdad y los aproxima a los sistemas de representación vinculados al arte. En este sentido, cuando la “mirada hacia afuera” del documentalista - que tradicionalmente

174 BIRRI, F. (1982). La metáfora viva. Revista Cine Cubano, N° 102

observa los acontecimientos del mundo histórico -, comienza a transformarse en «mirar hacia adentro» - mostrando una preocupación por las formas de representación -, se aleja del periodismo y se aproxima, en términos de su gramática, a los filmes de ficción.¹⁷⁵

Este «aliento vital», esta forma artística del registro de lo real, se sitúa en el orden de la verdad, no de la verosimilitud. Es, sin ningún término de duda, un formato de comunicación y pedagogía artística imprescindible.

175 VALENZUELA, V. *Op. cit*

8. BIBLIOGRAFIA

- ABC. (s.f.). *Antonio López: Así creé mi última escultura*. Obtenido de ABC: <http://www.abc.es/20101015/local-madrid/antonio-lopez-cree-ultima-201010142025.htm>
- ACHIAGA, P. (24 de Junio de 2011). *Antonio López: El arte español es un arte difícil y nada complaciente*. Obtenido de El País: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Antonio-Lopez/1790>
- ADORNO, W. (1982). *El pensamiento de Th. W. Adorno: Balance y perspectivas*. Palma: UIB, 2007
- AGUIRREGOMEZCORTA, M. (3 de Julio de 2003). *Antonio López y Julio López Hernández ahondan en su compromiso con el realismo*. Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/2003/07/03/cultura/1057183202_850215.htm
- ALMENDROS, N. (1982). *Días de una cámara. Prólogo de François Truffaut*. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- AMÓN, S. (1 de Mayo de 1997). *Antonio Lopez Garcia*. Obtenido de Revista de Occidente: <http://www.santiagoamon.net/art.asp?-cod=55>
- ARANA, P. (22 de Junio de 2005). *Marc Augé: "Hay que amar la tecnología y saber controlarla"*. Obtenido de La Nación: <http://www.lanacion.com.ar/714868-marc-auge-hay-que-amar-la-tecnologia-y-saber-controlarla>
- ARISTOTELES. (s.f.). *Metafísica (Libro XII cap.III, v. 9)*. Obtenido de <http://www.mercaba.org/Filosofia/HT/metafisica.PDF>
- ARRIARÁN, S., & HERNANDEZ ALVIDREZ, E. (2007). *La redefinición de la estética*. Obtenido de http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/revistas/0002/articulos%20definitivo/e_alvidrez_y_s_arriaran.pdf
- AUTE, L. (2012). Canción Un ser humano, del disco "El niño que miraba el mar".
- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires.Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ernestina de Champourcin. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/283062911/Bachelard-Gaston-La-Poetica-Del-Espacio#scribd>
- BAÑUELOS, E. (3 de Junio de 2015). *Entrevista a Tomás Bañuelos*. . Obtenido de Babianestudio: <http://babianstudio.es/2015/06/03/entrevista-a-tomas-banuelos-un-escultor-de-cine/>
- BAROJA, P. (2005). *El árbol de la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARTHES, R. (1997). *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (1989). *De la seducción. Traducción de Elena Benarroch*. Madrid: Editorial Cátedra.

- BAUMAN, Z. (2011). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Traducción de Lilia Mosconi. Madrid.: Fondo de Cultura Económica.
- BELINCHON, G. (24 de Septiembre de 2012). *El artista y la modelo, Trueba y el cine*. Obtenido de El País: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/24/actualidad/1348510726_681302.html
- BENIGNI, R. (1997). *La vida es Bella*. Italia: Miramax International.
- BERGER, J. (28 de Marzo de 2009). *Ways of Seeing*. Obtenido de <http://booksite.elsevier.com/samplechapters/9780240516523/9780240516523.PDF>
- BERNARDET, J. C. (2005). Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (Orgs.). *O Cinema do Real*
- BIRRI, F. (1982). La metáfora viva. *Revista Cine Cubano*, N° 102
- BONET ALBERO, E. D. (2010). *En torno al vídeo*. Vitoria: Centro Cultural Montehermoso.
- BOSMA, J. (1999). *Interview with Antoni Muntadas*. Obtenido de <http://www.josephinebosma.com/web/node/62>
- BOURDIEU, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Versión en castellano: Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona.: Anagrama.
- BRENSON, M. (1989). *Antonio López García*. Madrid: Lerner & Lerner Editores.
- BROOK, P. (1968). *El espacio vacío*. Arte y técnica escénica. reeditado por Madrid: Península. 1986.
- BURKE, E. (s.f.). *De lo sublime*. Obtenido de <http://escarabajoescriba.com/4056/eb.pdf>
- BUSTAMENTE, E. (s.f.). *El pariente pobre del audiovisual*. Obtenido de Cuadernos digitales: http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_32/nr_339/a_4337/4337.htm
- CABOT, M. (2007). *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Universitat de les Illes Balears. Obtenido de niversitat de les Illes Balears: https://books.google.es/books?id=c8SzIY3gG4EC&pg=PA182&lpg=PA182&dq=lucidez+subjetiva+en+EL+ARTE&source=bl&ots=8wRFTwXOLN&sig=sIKNCaTkq6wMbu9eMNeCbdLeOYE&hl=es&sa=X&ved=0CCQQ6AEwAmoVChMIhIX_2bmRyAIVBTkUCh2Q-5gh_#v=onepage&q=lucidez%20subjetiva%20en%20EL%20
- CALVO SERRALLER, F. (1989). *Antonio López García*. Madrid: Lerner & Lerner Editores.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror o Paradojas del corazón*. Editorial: Machado Grupo De Distribución.
- CASO DE ESTUDIO. (2015-2016). *Antoni Muntadas y los Mass Media*. Obtenido de IVAM: <http://archivo.ivam.es/exposiciones/proximas>

- CASTRO, A. (s.f.). *Antonio López García: Milagros del arte [Mensaje en un blog]*. Obtenido de <http://antoncastro.blogia.com/2008/040402-antonio-lopez-garcia-milagros-del-arte.php>
- CATALOGUE ESSAY. (1996). *Centre d'Art Santa Monica. Barcelona*. Obtenido de <http://www.robertatkins.net/beta/shift/online/muntadas.html>
- CENTENERO DE ARCE, M., & TOMAS FRUTOS, J. (2014). *Cultura y simulacro de Jean Baudrillard.. Barcelona*. Obtenido de Glosas didácticas : <http://www.um.es/glosasdidacticas/doc-es/GD12/21resena04.pdf>
- COLL ESPINOSA, F. (2003). *El desarrollo de la subjetividad desde la creatividad y arte-terapia*. Obtenido de Anales de Historia del Arte Educación Socia: <http://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/viewFile/165469/376457>
- COLL ESPINOSA, J. (2004). El desarrollo de la subjetividad desde la creatividad y arte-terapia. *Revista de intervención socioeducativa*, (nº 28, pp 41-54)..
- CRIM, N., & MARANGONI, M. (s.f.). *Gianni Vattimo: La Sociedad Transparente*. Obtenido de <http://www.uccor.edu.ar/paginas/medicina/publicaciones/GVLaSociedadTransparente.pdf>
- CRUZ, J., & LOPEZ LEIS, P. (2010). *Mario Vargas Llosa [vídeo online]*. Obtenido de Madrid: Televisión Española, la 2: <http://www.rtve.es/alaharta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-20101013-2055/901925/>
- CRUZ, J., & PELAEZ RODRIGUEZ, A. (2011). *El trompetista Ernesto Chuliá [vídeo online]*. Obtenido de Madrid: Televisión Española, la 2.: <http://www.rtve.es/alaharta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-trompetista-erne>
- CRUZ, J., & PELAEZ RODRIGUEZ, A. (2012). *Antoni Muntadas, artista visual [vídeo online]*. Obtenido de Madrid: Televisión Española, la 2: <http://www.rtve.es/alaharta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas>
- CRUZ, J., & PELAEZ RODRIGUEZ, A. (2013). *Antonio López, maestro de artes plásticas [vídeo online]*. Obtenido de Madrid: Televisión Española, la 2: <http://www.rtve.es/alaharta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-anton>
- CULTURAL.ES. (2010). *Cultural.es: [Mensaje en un blog]*. Obtenido de <http://www.rtve.es/television/canal-cultural>
- DA CRUZ, P. (3 de Junio de 2011). *El arte de Antoni Miralda. Bon appétit*. Obtenido de El País: <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2011/06/03/el-arte-de-antoni-miralda-bon-appetit/>
- DANTO, A. (9 de Agosto de 2004). *Symposium: Arthur Danto, The Abuse of Beauty Inquiry Vo 48Vol. 2, 189–200*. Obtenido de http://esztetika.elte.hu/segedanyagok/danto-abuse_of_beauty.pdf

- DANTO, A. C. (2 de Abril de 2005). "La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra". *El País*, págs. 1-6.
- DI PAOLA, M. (2012). *El arte que traduce.: sobre on translation de Antoni Muntada*. Obtenido de <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Modesta.Paola.pdf>
- DIAMANTOPOULUS, T. (2004). *Desvelar lo público. Conversación promovida por Centrodearte.com. Mansilla*. Obtenido de http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca6/pdf/2004_123.pdf
- DÍAZ, H. (2007). *Muestra de Antoni Muntadas : Stadium XIII*. Obtenido de Quadernsdigitals.net. : http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto_id=2&articuloSeccion_id=762
- DIAZ, I. (2009). *Entrevista a Eugeni Bonet acerca de "En torno al vídeo". [Mensaje en un blog]*. Obtenido de <http://itxasodiaz.com/wp-content/uploads/2012/06/Entrevista-Eugen-Bonet.pdf>
- ECO, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta de Agostini Obtenido de :http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf
- ELSAESSER, T. (1971). *Reflection and Reality*. Monogram, volumen 2, European Art Cinema.
- ESCUADERO, N., & PLANAS, D. (2011). *Como se hace un documental*. Barcelona:: Ediciones Iortv.
- ESPEJO, B. (18 de Noviembre de 2011). *Antoni Muntadas "Es el momento de creer en el arte, de que la gente se lo apropie"*. Obtenido de El Cultural: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Antoni-Muntadas/30081>
- ESTELLA, I. (1992). *Entrevista a Eugeni Bonett*. Obtenido de http://www.macba.cat/PDFs/desacuerdos_eugeni_bonet_ignacio_estella_cas.pdf
- EUROPA, P. (21 de Noviembre de 2011). *Entre/Between'el mundo conceptual de Antoni Muntadas*. Obtenido de Europa Press: <http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-between-mundo-conceptual-antoni-muntadas-20111121160247.htm>
- EXPOSICION. (2011). *ANTONIO LOPEZ*. Obtenido de MADRID: MUSEO THYSEN: <http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/antoniolopez/>
- EXPOSICION ORAL ESCUELA DE ARTES. (2010). *Tres proyectos [Artículo] Antoni Muntadas*. Obtenido de Revista minerva Texto procedente de la transcripción de la exposición oral que Antoni Muntadas realizó en la Escuela de las Artes: <http://www.revistatam>
- FIELD, S. (1988). *El manual del guionista*. Madrid. : Editorial Plot.

- GALAN, J. (2015). *En busca de Djehuty: entre momias, tumbas y jeroglíficos [vídeo online]*. Obtenido de Madrid: Televisión Española, la 2: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-busca-djehuty-entre-momias-tumbas-jeroglificos/3300279/>
- GARCÍA GARCÍA, F. M. (2011). *El impacto de la creatividad en la valoración artística (n 232- pp69-84)* . Obtenido de Arte, Individuo y Sociedad. : http://www.arteinindividuoysoiedad.es/articles/N23.2/GARCIA_MORALES.pdf
- GARCIA LOPEZ, S. (6 de Julio de 2009). *Antonio Gamoneda. Escritura y alquimia. [Mensaje en un blog]* . Obtenido de <http://www.blogsandocs.com/?p=405>
- GARTNER, H. (2001). *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.
- GIJON, V. (29 de Agosto de 1984). *El cineasta Néstor Almendros afirma en Santander que un rostro fotogénico ha de tener esqueleto.* . Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/1984/08/29/cultura/462578414_850215.html
- GIJON, V. (31 de Agosto de 1984). *El vídeo, definido como medio entre el arte y la comunicación den la UIMP*. Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/1984/08/31/cultura/462751207_850215.html
- GODOY DOMÍNGUEZ, M. (2012). Muerte o sublimidad del arte. *Revista Internacional de Filosofía*, nº 57, pp 151-165). Obtenido de <http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/157431/142701>
- GUARINI, C., CÉSPEDES, M. (2007) *Cine Ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real*. BRODERSEN, D. y RUSSO, E. (Comp.) Buenos aires: BACIFI- ed, Graficas especiales S.A.
- GUASCH, A. (2003). *Muntadas y el archivo: The File Room, entrevista con Christophe Kihm para la edición especial. Vol 26 nº 9*. Obtenido de http://issuu.com/jorgeblascogallardo/docs/errata_1_jorge_blasco
- GUBERN, R. (1973). *La mirada opulenta Exploración de la iconostera contemporánea*. Barcelona: Gustavi Gili. Obtenido de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/guadalupe_morales/wp-content/uploads/2013/09/139762361-1-2-La-Mirada-Opulenta-Exploracion-de-La-Iconosfera-Contemporanea-Roman-Gubern1.pdf
- GUILFORD, J. (1967). *Estructura del Intelecto*. Obtenido de <https://redpub2.wordpress.com/2009/05/15/joy-paul-guilford-%E2%80%93-estructura-del-intelecto/>
- HALL, S. (2006). *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1ª Edición, 1992.
- HARO, J. (2014). *Creo en la capacidad creativa para solucionar problemas” Entrevista a Claudia Llosa.* . Obtenido de Revista Actualidad del cine Español. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.: <http://actualidad.academiadecine>.

- HARRIS, J. (30 de Marzo de 2012). *Guy Debord predicted our distracted society*. Obtenido de The Guardian: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/mar/30/guy-debord-society-spectacle>
- HEGEL, G. (2007). *Lecciones de estética, op. cit., p. 12*. Madrid: Akal.
- IGLESIAS, M. (24 de Enero de 2013). *Anomalous. Galeria Modus Operandi*. Obtenido de http://www.artemodusoperandi.com/exposicionespasadas_files/Catalogo.pdf
- JACOBS, S. (2001). *Framing pictures. Film and Visual Arts*. Edinburgh University Press.
- JARQUE, F. (2 de Abril de 2005). *La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra*. Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/2005/04/02/babelia/1112398750_850215.html
- JARQUE, F. (18 de Octubre de 2008). *El País*. Obtenido de Los puntos redondos de Mireia Sentís: http://elpais.com/diario/2008/10/18/babelia/1224286751_850215.html
- JARQUE, F. (25 de Mayo de 2012). *. Documenta 13, un arma cargada de ideas*. Obtenido de El País. : http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/25/actualidad/1337969258_236815.html
- JORNADAS ERA VIDEO. (2011). *Entornos y potencias*. Obtenido de Madrid: Museo Reina Sofía: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/era-video-entornos-potencias-80-00>
- KANT, I. (1986). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Traducción: Manuel García Morete. Puerto Rico: Pedro M. Rosario. Obtenido de <http://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/viewFile/165469/376457>
- KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. . Madrid: Arco/Libros, SL.
- KRAUSS, R. V. (1979). *La escritura en el campo expandido*. Obtenido de <http://www.visionsofart.org/material/vmontero/Rosalind-Krauss-La-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>
- LACAN, J. (1966). Breve discurso en la O.R.T.F. en “Intervenciones y Textos II”. *Manantial*, pp 38-39. Buenos Aires: Bs.
- LAYTON, W. (2008). *¿Por qué? El trampolín del actor*. . Madrid: Fundamentos Editorial.
- LEJARZA, M.-G. A. (2013). *Televisores cuadrados e ideas redondas*. Madrid: Planeta.
- LEVITT, T. (2002). *Creativity Is Not Enough. Boston*. Obtenido de Harvard Business Review: <https://hbr.org/2002/08/creativity-is-not-enough>
- LIBANIO, J. (2010). *En Busca de la lucidez: Vivir con sensatez en tiempos de cambio*. Bogotá. Obtenido de Pontificia Universidad Javeriana: <https://books.google.es/books?id=dIIJCV8KIOs->

C&pg=PA73&lpg=PA73&dq=lucidez+subjativa+en+EL+AR-
TE&source=bl&ots=_n1Rb43IBP&sig=gM_sOUNN6yZg-
55yOPtzfL1JboP4&hl=es&sa=X&ved=0CCAQ6AEwAGoV-
ChMIhIX_2bmRyAIVBTkUCh2Q5gh_#v=onepage&q=luci-
dez%20subjativa%20en%20EL%20AR

LIBANIO, J. (10 de Julio de 2011). *El tiempo eterno de Antonio López*.
Obtenido de Ine.es: <http://www.ine.es/siglo-xxi/2011/07/10/tiempo-eterno-antonio-lopez/1100808.html>

LÓPEZ CAMPOS, I.M. (2013). La cámara como escritura. (Tesis doctoral). Universidad Complutense. Madrid

LOPEZ GARCÍA, A. (1994). Proceso de un trabajo. 4 noviembre 1994-15 enero 1995, Hospital de los Venerables. *Sevilla: Fundación Fondo de Cultura*, págs. 13-20.

LOPEZ MORENO, M. (26 de Junio de 2011). *Me maravilla su energía*.
. Obtenido de El Correo.com. : <http://www.elcorreo.com/vizcaya/rc/20110625/cultura/maravilla-energia-201106250023.html>

LOPEZ PARADA, E. (1995). *Los gestos del alma*. Catálogo Julio López Hernández . Exposición Antológica (1960-1995). Madrid

LÓPEZ, A. (1993). Catálogo de exposición “Antonio López: Pintura, escultura y Dibujo”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

LÓPEZ, A. (15 de Octubre de 2010). Así creé mi última escultura. *ABC*, págs. 1-2.

LÓPEZ, M. (2011). *Selección de Textos*. Obtenido de Museo Thyssen: http://www.museothyssen.org/microsites/prensa/2011/Antonio-Lopez/SELECCION_TEXTOS_CATALOGO.pdf

LORENCI, M. (21 de Noviembre de 2011). *Las «constelaciones» de Muntadas llenan de preguntas el Sofía*. . Obtenido de La voz de Galicia : <http://www.lavozdegalicia.es/ocioycultura/2011/11/21/00031321903402706240736.htm>

LYOTARD, J. (1987). *Pragmática del saber narrativo*. Tomado de *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid Obtenido de Ediciones Cátedra.: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n71/articulo-4.html>

LYOTARD, J. (19 de Agosto de 2004). *La condición postmoderna Informe sobre el saber*. Obtenido de <https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/la-condicion-posmoderna-de-jean-francois-lyotard.pdf>

MAGNUS ENZENSBERGER, H. (1984). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama.

MAMET, D. (1994). *Una profesión de putas*. Madrid: Editorial Debate.

MAMET, D. (2001). *Los Tres Usos Del Cuchillo: Sobre La Naturaleza Y La Función Del Drama*. Barcelona: Alba Editorial.

- MAMET, D. (2008). *Bambi contra Godzilla*. Barcelona:: Alba Editorial.
- MANZINI, E. (1993). *La materia de la invención. Materiales y proyectos*. Barcelona: Ceac (Ed. Orig. 1986).
- MARTIN, C. (14 de Junio de 1989). Vattimo: “El pensamiento débil es una forma de anarquía no sangrante”. *El País*.
- MARTINEZ, T., & BRUGUERA, P. V. (s.f.). *Sobre políticas y poéticas*. Obtenido de <http://www.ca2m.org/es/documentos/publicaciones/publicaciones-2012/lecturas-un-espectador-inquieto/748-lecturas-espectador-inquieto-tercer-capitulo/file>
- MARTNEZ SARRION, A. (1994-95). *Antonio López proceso de un trabajo*. Sevilla: Focus.
- MASSÓ-CASTILLA, J. (2013). *Entrevista a Antoni Muntadas*. Obtenido de . Arte, Individuo y Sociedad 25 (2), pp 337-348: http://www.arteindividuoysociedad.es/articles/N25.2/Jordi_Masso.pdf
- MAYOS SOLSONA, G. (2011). *Baudrillard y la sociedad simulacro*. Obtenido de Revista Metrópolis: <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/paged9fa.html?id=21&ui=363>
- MCDONALD, B. (1 de Junio de 2010). *Invisible Ink. A Practical Guide to Building Stories that Resonate. [Mensaje en un blog]* . Obtenido de http://www.thegoodmancenter.com/wpcontent/uploads/2013/07/free_range_2010_06.pdf
- MCDONALD, B. (22 de Septiembre de 2011). *Tinta Invisible. A Inundar Pantallas. Talleres de guión cinematográfico coordinados por Daniela Speranza. [Mensaje en un blog]*. Obtenido de <https://ainundarpantallas.wordpress.com/2011/09/22/tinta-invisible/>
- MCKEE, R. (2009). *El guión*. Madrid.: Editorial Alba.
- MELGAR, L. (2000). *El oficio de escribir cine y televisión*. . Madrid.: Editorial Fundación Antonio de Nebrija. .
- MICHAUD, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética; trad. de Laurence Le Bouhellec Guyomar*. México.: Fondo de Cultura Económica.
- MOLINA, M. (10 de Mayo de 2006). *Dibujos para rellenar silencios*. . Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/2006/05/10/andalucia/1147213350_850215.html
- MONTEJO NAVAS, A. (10 de Agosto de 2009). Antoni Muntadas. Das Artes.
- MONTES, A. (10 de Julio de 2011). El tiempo eterno de Antonio López. *SIGLO XXI*, pág. 1. Diario Nueva España.
- MORA, R. (4 de Septiembre de 1988). *Muntadas presenta en Barcelona un montaje sobre el uso de la palabra The board room*. Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/1988/09/04/cultura/589327205_850215.html

- MORA, R. (2015). *La construcción del miedo y la pérdida de lo público*. Obtenido de Centro Jose Guerrero: http://www.centroguerrero.org/index.php/Sintesis_Muntadas/731/0/?&L=vaardiyaxd
- MORTIN PRADA, J. (2007). *Nuevas dinámicas artísticas en modo web*. Obtenido de http://www.google.es/url?url=http://medialab-prado.es/mmedia/9029&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=-0CE0QFjANOBQRqFQoTCL30yYO6nsgCFYG_GgodY3IGcA&sig2=Map2tn1-ME0beiy6u5gF7Q&us
- MUÑOZ MOLINA, A. (24 de Junio de 2011). *Tiempo y tientos de Antonio López*. Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/2011/06/24/cultura/1308866401_850215.html
- MUÑOZ MOLINA, A. (2012). *El chispazo*. Obtenido de El País http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/11/actualidad/1334142105_573404.html
- NACACH, A. (2013). *Valencia: Exposición Galería Paz y Comedia*. Obtenido de <http://www.andreanacach.com/>
- ORTUÑO, P. (2014). *Hacia una definición y praxis del videoarte. México*. Obtenido de Cuadrivio: <http://cuadrivio.net/artes/hacia-una-definicion-y-praxis-del-videoarte/>
- ORZES, A. (2014). La Bienal de Venecia y sus ciudades. *Venecia: Anales de Historia del Arte*, (vol. 24, pp 201-220).
- PALACIO, M. (1987). *La imagen sublime. Vídeo de creación en España (1970-1987). Exposición Museo Reina Sofía*. Madrid Obtenido de Cuadrivio: <http://cuadrivio.net/artes/hacia-una-definicion-y-praxis-del-videoarte/> <http://www.museoreinasofia.es/sites/default>
- PALACIO, M. (2014). *El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo. (Número 9) Cine Documental*. Madrid. Obtenido de http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n9__img/PDF/palacio.pdf
- PALIER, M. (2012). *Antoni Muntadas [vídeo online]*. Obtenido de Madrid: Televisión Española, la 2.: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-antoni-muntadas/1300175/>
- PASCUAL GALVIS, P. (s.f.). *Notas sobre el espacio sensible: Entornos híbridos y medios audiovisuales*. Obtenido de Arte y Sociedad Revista de Investigación.: <http://asri.eumed.net/3/entornos-hibridos-medios-audiovisuales.html>
- PASILLA, P. (2011). *El concepto de “epifanía” en la lectura deleuzeana de Joyce. Notas sobre la ontología de la obra de arte experimental* *Revista eletrônica de estética* (nº 14, jul-dez/2013). Obtenido de Revista Electrónica de estética: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_14_PabloPachilla.pdf
- PEREZ ORNIA, J. L. (6 de Febrero de 1988). *Las instalaciones de Antoni Muntadas. Los ‘híbridos’ de un pionero del videoarte*. Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/1988/02/06/cultura/571100407_850215.html

- POINCARÉ, H. (1694). *El valor de la ciencia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- POLO, T. (28 de Septiembre de 2011). *Muntadas pone alerta al espectador*. Obtenido de Públíc: <http://www.publico.es/culturas/muntadas-pone-alerta-al-espectador.html>
- PORTILLO G, A., & CABALLERO G, A. (2014). *Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea*.(vol 12, pp 86-112). . Obtenido de Icono: <http://www.google.es/u>
- QUINTANA, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado .
- RAMO, J. (1994-95). *Antonio López proceso de un trabajo*. Sevilla: Focus.
- RANCIERE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Catellón: Ellago Ediciones: Obtenido de http://www.ellagoediciones.com/media/ellago/files/ficLibro_181_81.pdf
- REALISTAS DE MADRID. (2016). Obtenido de exposición del Museo Thyssen Bornemisza.: http://www.museothyssen.org/thyssen/exposiciones_proximas/137
- RIAÑO, P. (13 de Mayo de 2009). *El arte nómada de Muntadas recibe el Premio Velázquez*. Obtenido de Public.: <http://www.publico.es/actualidad/arte-nomada-muntadas-recibe-premio.html>
- RÍO, I.G. (1993). *Entrevista. Antonio López*. Madrid. Gaceta Complutense
- RODRIGUEZ MARCOS, J. (22 de Noviembre de 2011). *Un pionero que no quiere serlo*. Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/2011/11/22/cultura/1321916403_850215.htm
- ROMA, V. (2007). *Muntadas / BS. AS.* . Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- ROMA, V. (28 de Julio de 2010). *Muntadas. Ediciones, pósters, publicaciones, prints y videotapes. Texto para catálogo de la exposición Muntadas*. Obtenido de Bs. As: <http://valentinroma.org/?p=1663>
- SAMANIEGO, F. (25 de Mayo de 2005). *Antoni Muntadas 'traducirá' el contexto político y cultural de la Bienal de Venecia*. . Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/2005/05/25/cultura/1116972008_850215.htm
- SAN JUAN DE LA CRUZ. (s.f.). *Siglo XVI. Noche oscura del alma*.
- SANCHEZ FERLOSIO, R. (1955). *El Jarama*. Barcelona: Ediciones Destino.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2014). *Estrategias de guión cinematográfico*. Madrid: Editorial Ciencias Sociales Ariel.

- SANMARTINARCE, R. (s.f.). *Mirada sobre mirada y mirada en el tiempo*. Universidad Complutense de Madrid. Obtenido de http://ruc.udc.es/bitstream/2183/9491/1/CC_23_art_5.pdf
- SANTAANA, M. (22 de Enero de 2009). *Muntadas: La política construye el miedo, los medios lo difunden*. Obtenido de Diario de Las Palmas: <http://www.laprovincia.es/cultura/2009/01/22/muntadas-politica-construye-miedo-medios-difunden/203828.html>
- SANTIAGO, A. (1 de Mayo de 1997). *Antonio Lopez Garcia*. Obtenido de Revista de Occidente: <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=55>
- SERRANO LEÓN, D. (2003). *Antonio López García. Un camino en solitario.Educación Artística*. Obtenido de http://www.educacionartistica.es/aportaciones/1_comunicaciones/visibilizacion/126_serrano_antoniolopez.pdf
- SHAKESPEARE, W. (1975). *Macbeth (Acto V, Escena V p 1068)*. Nueva York: Gramercy Books. Obtenido de Gramercy Books.
- SILVA, C., & LORETO MARTINEZ, M. (2004). Empoderamiento: Proceso, Nivel y Contexto. Vol. 13(1 pp.29-39). Obtenido de Pontificia Universidad Católica: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22282004000200003&script=sci_arttext
- SMITH, P. (28 de Marzo de 2009). *Non Places: Marc Auge review*. Obtenido de The Guardian: <http://www.theguardian.com/books/2009/mar/28/non-places-marc-auge-review>
- SOBERÓN, F. (2013). *El documental es pura investigación*. Obtenido de vista de la Asociación de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Volumen 11): http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php?option=com_content&view=article&id=517%3Ael-documental-es-pura-investigacion-entrevista-a-andres-di-tella-segunda-parte&catid=58%3Anumero-11&Itemid=216
- SULLIVAN, E. (1989). *Antonio López García*. Madrid: Lerner & Lerner Editores.
- TORRE, S. y VIOLANT V. (2003) *Creatividad aplicada*. Barcelona. PPU/ Autores
- TRAPIELLO, A. (2 de Febrero de 2011). *Esperanza Parada, el don y la conquista*. Obtenido de El País: http://elpais.com/diario/2011/02/02/necrologicas/1296601201_850215.html
- TULLET, H. (2011). *Un libro: la causalidad y la paradoja de la ficción*. Kokinos.
- UMBERTO, E. (1984). *Obra abierta*. Obtenido de Editorial Planeta de Agostini.: http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf

- UNIVERSIDAD AUTONOMA BARCELONA. (2015). *Cultura Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo. Barcelona*. Obtenido de <http://www.uab.cat/web/postgrado/master-en-teoria-y-practica-del-documental-creativo/informacion-general-1206597472083.html/p>
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. (2015). *II Taller de Antropología Visual. Facultad de Geografía e Historia. Madrid*. Obtenido de <https://tallerdeantropologiavisual.wordpress.com/>
- UNIVERSIDAD DE GRANADA. (2015). *Teoría y práctica del documental Facultad de Comunicación y Documentación. Granada*. Obtenido de <http://fcd.ugr.es/pages/programa-asignaturas/biblioteconomia-y-documentacion/teoriaypracticadeldocumental/>
- VALCARCEL MEDINA, I. (6 de Febrero de 2012). *El espectador suspenso. [Mensaje en un blog]*. Obtenido de <https://notocarpofavor.wordpress.com/2012/02/06/el-espectador-suspenso-de-isidoro-valcarcel-medina/>
- VALENZUELA, V. (2007) Giro subjetivo en el documental latinoamericano: de la cámara- puño al sujeto cámara. *La fuga*. Chile. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>
- VELILLA, J. (2008). *A propósito de la comunicación, la percepción y la participación*. Obtenido de <http://www.javiervelilla.es/wordpress/2008/04/03/a-proposito-de-la-comunicacion-la-percepcion-y-la-participacion/>
- VILA VILA, L. (2011). *Antoni Muntadas. Una aproximación a su obra desde la ideología y el cibertexto*. Obtenido de http://www.hermeneia.net/treballs_pdf/e2/lluis_vila/lvila_pres.pdf
- VOGLER, C. (1998). *El viaje del escritor*. Barcelona: Robinbook.
- WALLAS, G. (2005). *Formación mental y crisis mundial (El hombre y sus ideas)* Traducción de Eva Aladro. *Cuadernos de información y comunicación*. Madrid. Obtenido de Cuadernos de información y comunicación (pp 39 y 40). : <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/download/CIYC0505110033A/7292>
- YOUNGBLOOD, G. (1970). *Expanded cinema*. Nueva York: Ed Dutton.
- ZAMORA, M. (2015). *La realidad de cine: Documentales para el 2015. Revista Actualidad del cine Español*. Obtenido de Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.: http://actualidad.academiadecine.com/reportajes/detalle.php?id_noti

9. ANEXOS

9.1. Guión y gráfico del documental de creación

GUIÓN

«LOS OFICIOS DE LA CULTURA»

ANTONIO LÓPEZ: «Artes Plásticas», Capítulo 17.

INTERIOR Estudio de Antonio López, Norte de Madrid	ANTONIO LÓPEZ (instantes previos a entrevista y a cámara): «Yo creo que las cosas pueden ser lo que parecen y mucho más. Y luego tú puedes incorporar, puedes hundirte, subirte en direc- ciones muy diferentes para ahondar, sentir y captar la COMPLEJIDAD de las cosas, pero la impresión primera de las cosas es verdad»
INTERIOR. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.	TOMÁS BAÑUELOS, escultor y profesor de tercer curso de Escultura, en plano cenital, sube las esca- leras del taller y se encuentra con tres alumnos de clase. Diálogo: «Veo que habéis estado en la exposición de Marino Marini, pues ahora os veo»

<p>INTERIOR.</p> <p>Taller de madera, piedra y fragua.</p> <p>Facultad de BBAA, Universidad Complutense de Madrid. (1)</p>	<p>Clase de Modelado al Natural. Tomás revisa los dibujos, bocetos y modelados en barro de sus alumnos. Laura, la modelo está de pie. Varios diálogos. Tomás OFF y a cámara:</p> <p>«Bueno, ya sabéis que tiene la pierna apoyada... tobillo»</p> <p>«El barro hay que cuidarlo mejor... peanas»</p> <p>«Procurad la estructura desde las caras... esencial forma»</p>
<p>EXTERIOR/INTERIOR</p> <p>Casa/estudio de Tomás Bañuelos.</p>	<p>Tomás Bañuelos en OFF y a cámara/ Secuencia de su casa rodeada de esculturas.</p> <p>«Yo era un chico de pueblo y traía muchas claves... las familias trabajaban buscando tener un LUGAR, construir una casa, yo ayudé a hacer la casa a mi padre. Ese olor a cola, a ladrillera, todo eso te da una base, allí jugaba yo y empecé a construir figuras de barro, cuando vine a Madrid ya tenía unas claves aprendidas, tallaba raíces con mi abuelo, esas cosas te crean una SENSIBILIDAD básica»</p> <p>«En mi pueblo se hizo una estatua de minero y yo vine buscando al escultor... me dio la escoba para barrer, era el niño del taller, y apartir de ahí empecé a trabajar con la gente de los talleres y ya ingresé en la Escuela.»</p>

<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López, norte de Madrid.</p>	<p>Antonio López en entrevista personal y en OFF:</p> <p>«Lo maravilloso de las Escuelas o facultades es que, en lugares donde hay gente, esa posibilidad de HERMANARTE con unas personas elegidas, se eligen entre sí, si tienes instinto... Yo quise SABER. Lo tuve claro. Y me parecía no divertido, muchísimo más ameno que lo divertido, el APRENDIZAJE, porque la diversión estaba ya incluida ya, para mí fue así». (Imágenes de Antonio L. modelando bustos clásicos en la Facultad BBAA)</p>
<p>INTERIOR. Taller de madera, piedra y fragua. Facultad de BBAA, Universidad Complutense de Madrid. (2)</p>	<p>Clase de modelado al natural. Laura, la modelo, cambia de posición a un escorzo tumbada. Tomás en cámara y OFF:</p> <p>«Tener en cuenta también el espacio circundante, la geometría que combina la figura... ya sabéis que el modelado es la construcción de un lenguaje... Rodin decía que la estructura parte de un núcleo y que va creciendo de dentro a fuera...»</p>
<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López, Norte de Madrid.</p>	<p>Entrevista Personal a Antonio López, <i>premio Velázquez de Artes Plásticas y Príncipe de Asturias de las Artes</i>. Reflexiona sobre las ventajas del modelado/pintura al natural:</p> <p>«Con los modelos humanos haces un ACUERDO con ellos. Tú trabajas respetando lo que hay y acomodas tu deseo a la realidad.»</p>

<p>EXTERIOR/INTERIOR. Fundición artística «Arte 6», Arganda del Rey</p>	<p>Tomás y María Iglesias, su asistente en las clases de escultura de la Universidad, llegan juntos a la fundición artística «Arte 6».</p> <p>María llega con varias figuras pequeñas en cera para ser fundidas en bronce. Hablan con Ismael, el jefe de taller.</p> <p>«Hola, Ismael... María tiene unas piececitas de cera... te lo trae en cera... tiene un montaje, como suspendidas»</p>
<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López, Norte de Madrid</p>	<p>MARÍA LÓPEZ, hija del artista Antonio López, reflexiona sobre la relación profesional con su padre:</p> <p>«Mi caso es muy particular, tengo una persona al lado que no me podía perder... verlo ahí mismo, estar en el estudio, ir también alternando, saber no estar, saberte ir, saber estar un poco más lejos, no estar ahí todo el tiempo... y luego hay cosas a nivel práctico, el día a día, que hay que ir resolviendo»</p>
<p>INTERIOR. Fundición artística «Arte 6», Arganda del Rey</p>	<p>Tomás Bañuelos, María e Ismael dialogan sobre la pátina de una escultura de Tomás.</p> <p>«Quizás un poco clara (Tomás) le damos un poco de sulfuro, igual me lo iguala a la base... mejor un poco de nitrato de hierro... darle alguna luz... le gustará a Aída»</p>

<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López, Norte de Madrid.</p>	<p>María López, hija del artista, en OFF y a cámara:</p> <p>«Yo muchas veces también me lo he preguntado. ¿Por qué no he pintado? Teniéndolo tan cerca, tan fácil, como Maestros, mi padre, mi madre, no se puede pensar que tienes unos maestros mejores o más dispuestos, o más cercanos. Pero quizás hay algo que no fue lo suficientemente FUERTE como para romper ciertas barreras que imponen muchísimo de esta profesión»</p>
<p>INTERIOR/EXTERIOR. Museo Herreriano de Valladolid y Estudio de Antonio López, Norte de Madrid. Imágenes de Archivo. Antonio López, Julio López, Francisco López y Tomás Bañuelos modelando</p>	<p>Antonio López en OFF sobre archivo de imágenes de la talla de las Esculturas de los Reyes del Museo del Patio Herreriano, Valladolid. Resuelve a cámara: (<i>Edit</i>)</p> <p>«Los grandes trabajos antiguos, hasta el siglo XIX era una labor de EQUIPO... Yo solamente he trabajado así en la ocasión cuando modelamos los Reyes de Valladolid... El material como punto de partida para el trabajo eran las fotografías que hicimos Julio y yo. Era una SUMA, en el caso de Julio López, Francisco López y yo, lo recuerdo como algo precioso, porque eso es posible, trabajar tres, cuatro o dos personas en una dirección, empujando en la misma dirección y consigues una abertura mayor»</p>

<p>INTERIOR.</p> <p>Fundición artística «Arte 6», Arganda del Rey.</p> <p>Taller del <i>Museo del Traje</i>. Esculturas de los Reyes, Madrid.</p> <p>Fotografías.</p>	<p>Tomás Bañuelos e Ismael, responsable de la fundición, hablan de la experiencia de las Esculturas de los Reyes</p> <p>«Aquí, los tres Maestros de la Escuela Realista de Madrid, contigo como colaborador...»</p>
<p>EXTERIOR</p> <p>«Escultura de la Paz», <i>Jardín Botánico</i>, Madrid.</p>	<p>JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ, escultor realista contemporáneo y amigo de Antonio López, pasea por una de las veredas del Jardín Botánico con Tomás Bañuelos y Marcela, su hija y modelo de la estatua del jardín. Reflexionan sobre el modelado al natural y las servidumbres del arte. Se acercan a la escultura de la Paz. Marcela en imagen y en OFF:</p> <p>“«El espacio, pues es bonito, lleno de hojas secas, caídas del cielo... mira ya está aquí Marcelita... recordando mi pasado...»</p> <p>«Cómo ha perdurado la pátina, qué bonita está...»</p> <p>«Yo recuerdo que era muy jovencita, posábamos los sábados... tomamos «Mirinda» con boquerones»</p>

<p>INTERIOR.</p> <p>Estudio de Antonio López, Norte de Madrid.</p>	<p>Entrevista Personal a Antonio López, a cámara y OFF:</p> <p>«En la pintura lo tienes muy fácil, tú vas a la tienda y compras los lienzos, en la escultura hay una MANUALIDAD que tienes que ir resolviendo, no hay armaduras en una tienda, el creador casi ni interviene, haces el modelo y te lo resuelven otros. Eso en la pintura no pasa, hasta la última pincelada es muy importante que la des tú»</p>
<p>INTERIOR.</p> <p>Clase de escultura, talla de madera, piedra y fragua.</p> <p>Facultad de BBAA. Madrid.</p>	<p>Tomás Bañuelos está con María, su asistente, en la forja de la armadura de «El hombre de Albacete», el nuevo proyecto escultórico de Antonio López. DIÁLOGO:</p> <p>«Vamos a medir... mide 2,23 más el barro...»</p>

<p>INTERIOR/EXTERIOR. Casa de Tomás Bañuelos y Perales de Tajuña, Madrid.</p>	<p>Entrevista Personal a Tomás Bañuelos y en OFF sobre el grupo escultórico «Homenaje a la Madre» y esculturas.</p> <p>«El escultor con el que empecé era Higinio Vázquez, un escultor muy ligado al mundo de la arquitectura. Y, luego, ya cuando entré en la Facultad tuve dos grandes maestros, Francisco Toledo y Eduardo Capa, me daba mucha caña para que me quitara esas maneras de taller, no decorar la escultura»</p>
<p>INTERIOR/EXTERIOR Estudio Antonio López y el artista en la <i>Puerta del Sol</i> y en <i>Gran Vía</i>, Madrid.</p>	<p>Entrevista Personal a Antonio López y en OFF sobre el artista pintando en la <i>Puerta del Sol</i> y en <i>Gran Vía</i>.</p> <p>«Cuando no sabes nada, como era mi caso, el Maestro puede ser Beethoven...No sé independizar lo que he absorbido para hacerme pintor. Leer a Baroja, Ferlosio ha supuesto tanto como ver a Velázquez»</p>

<p>INTERIOR</p> <p>Clase de escultura, talla de madera, piedra y fragua.</p> <p>Facultad de BBAA.</p> <p>Madrid./ mini DV</p>	<p>Antonio López, Tomás Bañuelos, escultor colaborador de Antonio, y dos amigos de los artistas en la clase de la Universidad frente a la estructura de hierro base de «El Hombre de Albacete», el nuevo proyecto escultórico de Antonio López. Tienen una discusión creativa sobre el traslado de la estructura a su estudio y de los procedimientos artísticos. Antonio López a cámara y en OFF:</p> <p>«Yo quiero trabajar en cera, sé que es más complicado que en barro pero me gusta más así, trasladamos la estructura, ¡ ya! a mi estudio y empezamos a trabajar, Tomás»</p>
<p>EXTERIOR.</p> <p>Escultura «La mujer de Coslada», Madrid.</p>	<p>Antonio López en OFF sobre su escultura «La mujer de Coslada», en la fundición artística de Arganda, imágenes de su traslado y montaje.</p> <p>«La escultura parece que surgió desde el principio de una generosidad COLECTIVA, estaba en relación con los dioses, con cosas que abarcaban un espacio muy superior al espacio individual (Diálogo con Tomás).»</p>

<p>INTERIOR. Estudio de Julio López Hernández, escultor. Cocina.</p>	<p>Julio López, escultor realista y Santiago, su asistente en el taller. Están en la cocina vertiendo cera en un molde, hablan del encaje de las dos partes de la escultura. En el hornillo hay un cazo con cera muy caliente. Diálogo.</p> <p>«Yo quiero que esto se apoye, ya sabes que el bronce va a rebosar el apoyo del pedestal... el grueso está bien, no va a haber gran merma.»</p>
<p>INTERIOR. Taller de Julio López Hernández. Planta superior. Habitación con ventana</p>	<p>Tomás está absorto viendo las esculturas de Julio en el piso de arriba. Llega Julio y se saludan, hablan sobre la obra escultórica de Julio. Diálogo:</p> <p>«Hola, buenos días, Tomás... esta escultura, "El hombre del Sur" es la que más me impresionó... para mí es un minero de mi pueblo, Fabero»</p>
<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López, norte de Madrid.</p>	<p>Antonio López en OFF y a cámara:</p> <p>«No es la CAPTURA del tiempo, porque no sabemos muy bien lo que es eso, será la captura de un aspecto del mundo real, a través de un sentimiento de cada individuo...»</p>

<p>INTERIOR. Taller de Julio López Hernández. Planta baja. Esculturas de autor.</p>	<p>Julio López Hernández y Tomás Bañuelos. Diálogo sobre la escultura «El pintor del Prado», en OFF y a cámara:</p> <p>«El non finito mío es ese dejar huellas del PASO del TIEMPO sobre la propia realización de la escultura, al poner esa plasticidad que va siendo el añadido de barro sobre barro... tiene un valor maravilloso la pátina del estudio... la niebla de Cristina García Roderó... además hicimos un molde perdido y me rompí yo un dedo... será la sangre de tu dedo la que sangra la escultura (risas)»</p>
<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López, norte de Madrid.</p>	<p>Antonio López en OFF y a cámara:</p> <p>«Lo principal, lo que pone en movimiento todo, es un ENCARGO. Alguien te encarga una escultura, una escultura de un hombre que anda, es algo que me ronda la cabeza desde hace muchísimos años. Si no encuentras a la persona que tú necesitas, tu trabajas respetando lo que hay y ACOMODAS tu deseo a la realidad, o añades algo, o aportas tú para completar, o para darle el matiz exacto que tú desees».</p>

<p>EXTERIOR/INTERIOR Casa/estudio de Tomás Bañuelos.</p>	<p>Entrevista Personal. Tomás Bañuelos en OFF y a Cámara:</p> <p>«El trabajo con esta escultura que es «El hombre de Albacete» es un tema tan genérico que sí entra en un terreno muy personal y yo puedo ayudarle a construir ese volumen CAPAZ de la forma, pero es él el que tiene que encontrar ese hombre, y encontrar ese perfil, esa mirada, ese gesto, ese cuerpo creíble que hable del hombre de Albacete.»</p>
<p>EXTERIOR/INTERIOR Facultad de BBAA, aparcamiento.</p>	<p>Tomás y tres compañeros de la Universidad cargan con la pesada estructura de hierro hasta colocarlo en una furgoneta en el aparcamiento. También llevan dos lienzos grandes, uno con una fotografía ampliada de un hombre de baja estatura, piernas cortas, y otra con un dibujo de Antonio López con las medidas de la futura escultura, a tamaño 2,30m.</p>
<p>EXTERIOR. Travelling desde interior coche/Plaza de Castilla y calle Poniente, casa de Antonio López.</p>	<p>Antonio López en OFF:</p> <p>«Cómo se va a negar el hecho de que nosotros vivimos a partir de un mundo de apariencias, esas apariencias, si las sabes interpretar, son VERDAD. La apariencia es como la piel, debajo de la piel están los músculos, están las venas, pasan infinitas cosas por la piel, la piel es lo primero que tocamos y es el punto de partida inicial».</p>

<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López. Norte de Madrid. Diálogo Maestro/Colabo- rador (1)</p>	<p>Antonio López y Tomás Bañuelos discrepan sobre la autoría individual y creación colectiva en el Arte. OFF y a cámara:</p> <p>«Hay días, en la etapa de formación, como profesor, yo les propongo a los alumnos un trabajo en grupo. Y hay profesores que no les gusta porque no les parece de artista... Yo soy partidario de fomentar la COLABORACIÓN y no la competición»(Tomás)</p> <p>«Pasa también una cosa, estamos tan CONTAMINADOS, somos tanto los demás»(Antonio)</p> <p>«Ahí está el cine, un lenguaje de participación, también de autor...» (Tomás)</p> <p>«Nosotros necesitamos los COLORES y ellos necesitan los ACTORES» (Antonio)</p>
<p>INTERIOR. Taller de Julio López Hernández. Planta baja. Escultura policromada</p>	<p>Julio López Hernández y su hija Marcela están policromando una escultura inspirada en un lienzo inconcluso de su madre, Esperanza. Diálogo:</p> <p>«El desafío que yo me planteé fue ver aquel bodegón que había puesto tu madre y que no se llegó a pintar... es una manera que el Arte se una al autor... tú crees que va así bien el color del té?... pura transparencia, como recuerdo de algo que no se llegó a pintar, un juego con el tiempo...»</p>

<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López. Norte de Madrid. Diálogo Maestro/Colaborador</p>	<p>Antonio López y Tomás Bañuelos siguen dialogando:</p> <p>«Es lo maravilloso del Arte, es un hecho natural que cuando la individualidad no era algo tan estimado ni buscado sino que se buscaba la excelencia, sobre todo, lo individual aparecía...»(Antonio)</p> <p>«Lo individual siempre tiene que estar, incluso en el cine se ve el trabajo solitario del que está escribiendo el GUIÓN» (Tomás)</p> <p>«De todas maneras, la conquista de siglo y medio de Arte ha sido el descubrimiento y la defensa de lo INDIVIDUAL»(Antonio)</p>
<p>INTERIOR. Fundición artística «Arte 6», Arganda del Rey. Imágenes Thyssen</p>	<p>Diálogo Ismael con Tomás Bañuelos, a cámara y en OFF:</p> <p>«No sé si te acordarás de «El hombre desnudo»... los recrecía en «El hombre desnudo»... lo hacía directamente sobre el bronce, con limas...»</p>
<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López, Norte de Madrid.</p>	<p>Antonio López en Off y a cámara:</p> <p>«Yo no creo ni en el SUFRIMIENTO ni en la incomodidad. Yo creo que si hay que aceptarlo se acepta, pero como algo que no es lo que verdaderamente deseas para ti»</p>

<p>INTERIOR. Fundición artística «Arte 6», Arganda del Rey</p>	<p>Tomás Bañuelos sigue conversando con Ismael, de la fundición «Arte 6». En OFF y a cámara:</p> <p>«Y ahora Tomás, qué es lo que estáis haciendo?... He terminado una peli que hice para Trueba, «El artista y la modelo»... hicimos un equipo importante de trabajo en León... 100 esculturas para el <i>attrezzo</i>...»</p>
<p>INTERIOR. Casa/Estudio de Tomás Bañuelos, Madrid. Archivo del estudio de León.</p>	<p>Tomás Bañuelos en OFF y a cámara:</p> <p>«Siempre la escultura ha necesitado de colaboradores específicos... Detrás del escultor siempre está el que amplía, el fundidor, el vaciador... hay muchos OFICIOS, el que hace los moldes y, depende de los moldes, así trabaja un profesional u otro, no es lo mismo es que hace los moldes con resina, con silicona o moldes de escayola, hay muchos profesionales...»</p>
<p>INTERIOR. Estudio de Antonio López, Norte de Madrid.</p>	<p>CIERRE. Entrevista Personal Antonio López, a cámara:</p> <p>«No sé si hay diferencia entre un artista y un INVESTIGADOR, es algo que ofreces a los demás, no para que se lo pasen bien, sino para ENRIQUECER su vida, para mejorar un poco su vida... Estás igual adentrándote en lo desconocido, tratando de hacer LUZ. Quizás la diferencia es que el investigador o científico tiene un apoyo en lo anterior más firme que nosotros»</p>

GRÁFICO DOCUMENTAL

«LOS OFICIOS DE LA CULTURA»

«Muntadas: Artista Visual»

Mapa de personajes



9.2. Links de los Documentales en «TVE A LA CARTA»

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

9.3. Storyboards de los Documentales

STORYBOARD

«LOS OFICIOS DE LA CULTURA»

«ANTONIO LÓPEZ: ARTES PLÁSTICAS»

SECUENCIA 1. PRÓLOGO. ANTONIO LÓPEZ: MAESTRO



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

SECUENCIA 2. EL COLABORADOR: TOMÁS BAÑUELOS



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

13

El hombre, cuya necesidad es conocer,
es como la mariposa que rompe la crisálida para morir.
El individuo sano, vivo, fuerte, no ve las cosas como son,
porque no le conviene... El instinto vital necesita
de la ficción para afirmarse.
"El árbol de la ciencia" Pío Baroja

2

LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

14



2

LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

15



2

LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

16



2

LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

17



2

LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

SECUENCIA 3. IRRUPCIÓN DE OTRO MAESTRO: JULIO LÓPEZ



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

SECUENCIA 4. LA ESCULTURA EN EL *REAL JARDÍN BOTÁNICO*



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

SECUENCIA 5. EL TRASLADO DE «EL HOMBRE DE ALBACETE»



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

SECUENCIA 6. UNA ESCULTURA PIGMENTADA



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

SECUENCIA 7. EPÍLOGO: ANTONIO LÓPEZ: INVESTIGADOR



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>



LOPEZ, A. (2012) Artes plásticas (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antonio-lopez-maestro-artes-plasticas/1614906/>

STORYBOARD

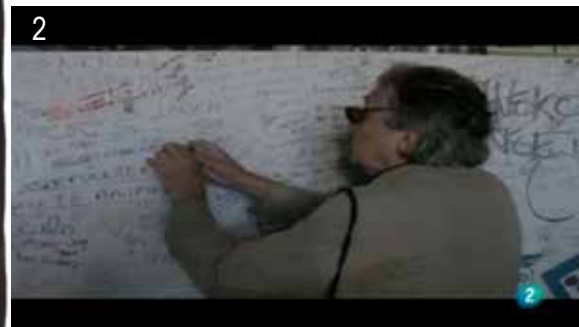
«LOS OFICIOS DE LA CULTURA»

«MUNTADAS: ARTISTA VISUAL»

SECUENCIA 1. PRÓLOGO. ANTONI MUNTADAS. MAESTRO



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>

SECUENCIA 2. MUNTADAS Y SU CONTEXTO ARTÍSTICO



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>

SECUENCIA 3. MUNTADAS Y EL PAISAJE DE LOS MEDIA



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>

SECUENCIA 4. MUNTADAS Y SU OBRA EN SITUACIÓN



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>

SECUENCIA 5. MUNTADAS Y MIRALDA: SIMBIOSIS ARTÍSTICA



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>

SECUENCIA 6. MUNTADAS Y EL PODER



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



MUNTADAS, A. (2012) Artista visual. (Imagen capturada del documental) Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura/oficios-cultura-antoni-muntadas-artista-visual/1306578/>



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Madrid

Año 2015